



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof.ssa Maria Grazia Messina

***La diffusione della maniera romana tra Toscana  
orientale e Umbria nella prima metà del  
Cinquecento. Alcuni casi emblematici di tale  
penetrazione nel contesto pittorico locale***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

**Dottorando**

Dott. Daniele Simonelli

---

**Tutori**

Prof. Alessandro Angelini

---

Prof. Andrea De Marchi

---

**Coordinatore**

Prof.ssa Maria Grazia Messina

---

Anni 2012/2015

*A Vittoria e Bo*



## **Ringraziamenti**

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato, consigliato e sostenuto nella stesura di questo lavoro, a loro vanno tutti i miei più sentiti ringraziamenti, anche se solo a me spetta la responsabilità di ogni eventuale errore presente in questo scritto.

Voglio anzitutto ringraziare il tutore, professor Alessandro Angelini, e il co-tutore, professor Andrea De Marchi, che con il loro supporto e i loro puntuali consigli hanno guidato la stesura di questo mio lavoro.

Un ringraziamento particolare va a Filippo Gheri per gli indispensabili consigli e le puntuali segnalazioni, a Emanuele Zappasodi per l'aiuto amicale e professionale sempre datomi e per i tanti suggerimenti e a Vincent Delieuvin, conservatore del Dipartimento di Pittura del Museo del Louvre, che mi ha permesso con grande gentilezza e sensibilità di portare avanti proficuamente il mio lavoro durante il positivo soggiorno parigino presso questo stesso dipartimento.

Voglio ringraziare inoltre Roberto Ciabattini, il professor Marco Collareta, Bruno Gialluca, Barbara Giappichelli Giannoni, il professor Alain Rauwel, Patrizia Rocchini, Alessandro Sirigu, Elena Squillantini e Nathalie Volle, conservatrice presso l'INHA di Parigi, che mi ha accolto con grande gentilezza in questo istituto.

Vorrei infine ringraziare tutti i miei colleghi dottorandi e le persone a me più care, gli amici e la mia famiglia, in particolare la mamma Gabriella e Alice che mi hanno sempre supportato e sopportato in questi tanti mesi di ricerca e di stesura della tesi.

## Indice

**Introduzione    p. 1**

### Capitolo I

**L'eredità artistica di Luca Signorelli e la diffusione della maniera romana tra Toscana orientale e Umbria nella prima metà del Cinquecento.    p. 3**

I.1 Gli esiti della bottega signorelliana tra Cortona, la Valdichiana e l'Alta Valle del Tevere.    **p. 4**

I.1.1 La bottega cortonese di Luca Signorelli, Guillaume de Marcillat e il cardinale Silvio Passerini: Cortona e Roma nel primo ventennio del Cinquecento.    **p. 4**

I.1.2 Maso Papacello, la sua formazione tra Cortona e Roma e le commissioni signorelliane: l'eredità artistica di Luca Signorelli tra Cortona, la Valdichiana e l'Alta Valle del Tevere.    **p. 11**

I.1.2.1    Maso Papacello, la sua formazione artistica tra Cortona e Roma e le prime commissioni dalla bottega di Luca tra la Valdichiana e Cortona.    **p. 11**

I.1.2.2    Il cantiere del Palazzone a Cortona.    **p. 27**

I.1.2.3    Il cantiere del Calcinaio a Cortona.    **p. 32**

I.1.2.4    Il cantiere dell'Oratorio di San Crescentino a Morra.    **p. 40**

I.1.2.5    Francesco Signorelli, altri collaboratori della bottega signorelliana e l'eredità artistica di Luca.    **p. 46**

I.2 La compagnia artistica tra Maso Papacello e Vittorio Cirelli e la diffusione della maniera romana nella prima metà del Cinquecento tra Toscana orientale e Umbria.    **p. 57**

I.3 Maso Papacello e la diffusione dei modelli pittorici romani.    **p. 66**

**Tavole Capitolo I**

## Capitolo II

**Roma, Spoleto e la Bassa Umbria: Vincenzo Tamagni, Giovanni da Spoleto, Jacopo Siculo e la diffusione della maniera romana tra Spoleto e la Bassa Umbria nella prima metà del Cinquecento. p. 76**

II.1 La pittura tra Spoleto e la Bassa Umbria dagli inizi del Cinquecento all'avvento della maniera romana: lo Spagna, Giovanni da Spoleto e Maso Papacello. **p. 77**

II.2 Roma, Spoleto e la Bassa Umbria: nuove considerazioni su Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto. **p. 84**

II.3 Jacopo Siculo, da Roma alla Bassa Umbria: un percorso artistico tra novità e tradizione. **p. 97**

## **Tavole Capitolo II**

## Capitolo III

**Roma e Arezzo: Guillaume de Marcillat e la diffusione della maniera romana ad Arezzo nella prima metà del Cinquecento. p. 109**

III.1 Arte ad Arezzo nel primo trentennio del Cinquecento: dall'eredità pittorica di Bartolomeo della Gatta a Guillaume de Marcillat e Rosso Fiorentino. **p. 110**

III.2 Guillaume de Marcillat pittore tra Roma e Arezzo. **p. 124**

## **Tavole Capitolo III**

**Bibliografia p. 137**

## Introduzione

Il 6 aprile del 1520 Raffaello Sanzio muore a Roma. Leggenda vuole, secondo Marcantonio Michiel, che nel Palazzo Apostolico si fossero aperte delle crepe proprio nel preciso istante in cui questa sorta di “alter Christus” della pittura lasciava il mondo terreno. La leggenda rimane leggenda e sicuramente fu solo l'enfasi nel glorificarlo a volerlo addirittura avvicinare a Cristo, ma crepe vere si erano allargate e ramificate in quegli anni a Roma e queste crepe, sotto la spinta delle novità, stavano aprendo definitivamente il varco ad una nuova stagione culturale che avrebbe cambiato il mondo artistico per sempre. Raffaello e Michelangelo su tutti, ma assieme a loro altri grandi e piccoli artisti, saranno tutti artefici di questo cambiamento epocale della cultura pittorica; proprio dalla Roma della corte papale partirà questo vento rivoluzionario che investirà sotto varie forme tutta l'Italia e gran parte dell'Europa. La “Città Eterna” sarà dunque laboratorio vero e proprio di un nuovo modo di intendere l'arte che dalle basi delle innovazioni quattrocentesche si costruirà in un nuovo linguaggio, le cui ramificazioni prima o dopo si estenderanno verso tutta la Penisola e ben oltre, fino al radicarsi di quella maniera pittorica che Vasari definirà “moderna”. Se lo studio attorno a questo fenomeno e alla sua evoluzione per i centri e le regioni maggiori sembra aver raggiunto punte esaustive e ormai chiare di trattazione, lo stesso non può dirsi per alcune aree più periferiche che furono interessate anche precocemente dalla diffusione delle novità provenienti da Roma. Proprio di questa periferia vogliamo dunque occuparci nel nostro lavoro, restando temporalmente in un arco cronologico che va dalla prima diffusione di questa nuova maniera e non oltre la metà del Cinquecento.

Toscana orientale e Umbria saranno il terreno della nostra ricerca. Una periferia *sui generis*, a metà strada tra Roma e Firenze, un'area abbastanza ampia nel cuore d'Italia, aperta fortemente alle novità provenienti dai poli artistici più importanti e quindi attraversata assai precocemente dalle epifaniche innovazioni artistiche in risalita da Roma. Una macroarea, quella in esame, divisa fra due differenti influenze politiche: quella del costituendo Ducato fiorentino e quella del potere temporale della Chiesa. Un'area, quella in cui ci addentreremo, che vedrà diversificate reazioni all'avvento della cultura pittorica romana. Reazioni differenti delle varie realtà pittoriche tradizionalmente radicate e singole personalità artistiche che eterogeneamente si approcceranno alle novità e alla loro diffusione diretta nei singoli luoghi che esamineremo.

Il nostro non sarà però un lavoro a tappeto in questi territori, territori sì assai circoscritti, ma abbastanza ampi da proporci svariate realtà e differenti risvolti artistico-culturali che difficilmente

in questa sede potremmo riassumere in una trattazione dai caratteri omogenei ed esaustivi. La nostra ricerca, basata su un approccio che spazierà dalle fonti documentarie fino a quelle figurative e stilistiche, senza esclusione preconcepita di alcuna metodologia d'indagine, sarà piuttosto una campionatura di alcuni casi emblematici all'interno di questa macroarea. Un lavoro a campione tra alcune delle realtà geografiche, culturali e artistiche più importanti della Toscana orientale e dell'Umbria, un lavoro che può trovare illustri esempi in studi sempre validi e attuali come *Casalesi del Cinquecento* di Giovanni Romano che in un modo completo, speriamo analogamente esaustivo anche per i nostri casi, seppe tracciare con sapienza e chiarezza la reazione di una città padana all'avvento del Manierismo.

Sarà la bottega cortonese del Signorelli il punto di partenza del nostro itinerario pittorico. La reazione favorevole dello stesso ambiente cortonese alle novità provenienti da Roma ci permetterà di ricostruire l'opera di diffusione del verbo capitolino, operata tra Toscana orientale e Umbria da due allievi di Luca quali Maso Papacello e Vittorio Cirelli, che, prendendo le loro mosse dalla fucina signorelliana, aggiornatisi direttamente a Roma nell'ambiente raffaellesco, porteranno tali innovazioni figurative da Cortona all'Alta Valle del Tevere, fino ad arrivare a Spoleto.

Proprio Spoleto e più in generale l'intera Bassa Umbria saranno oggetto specifico della seconda parte del nostro lavoro. Vincenzo Tamagni, l'enigmatico Giovanni da Spoleto e Jacopo Siculo saranno gli interpreti principali della nostra analisi della diffusione della cultura pittorica romana in questi territori. Il rapporto diretto di questi artisti con gli ambienti romani, il loro reale ruolo nell'esportazione delle novità capoline in questa area e il portato culturale e pittorico di cui diverranno diffusori saranno i temi specifici in oggetto di questa parte della trattazione.

La parte finale del nostro lavoro ci porterà nuovamente nella Toscana orientale. Arezzo, la forte eredità artistica di Bartolomeo della Gatta, le spinte innovatrici provenienti da Firenze e soprattutto la figura di Guillaume de Marcillat, quale vero latore della maniera romana nel territorio aretino, saranno gli argomenti al centro del nostro discorso. Tutto questo nel tentativo di meglio stabilire i rapporti culturali fra Arezzo e Roma, sottolineando l'importanza di questa fase nel gettare le basi per la crescita artistica dell'eclettico “vate” della Maniera Moderna, Giorgio Vasari.

## Capitolo I

**L'eredità artistica di Luca Signorelli e la diffusione della  
maniera romana tra Toscana orientale e Umbria nella prima  
metà del Cinquecento.**

## **I.1 Gli esiti della bottega signorelliana tra Cortona, la Valdichiana e l'Alta Valle del Tevere.**

### **I.1.1 La bottega cortonese di Luca Signorelli, Guillaume de Marcillat e il cardinale Silvio Passerini: Cortona e Roma nel primo ventennio del Cinquecento.**

Nella città di Cortona agli inizi del Cinquecento dominava senza dubbio un'unica bottega artistica e questa era quella di Luca Signorelli, figlio prediletto della sua patria che da tempo serviva con grande dedizione nelle più importanti istituzioni cittadine<sup>1</sup>. L'anziano pittore cortonese, dopo i grandi successi d'inizio secolo, aveva progressivamente spostato il suo raggio d'azione nella sua terra natia e la maggior parte delle commissioni, a partire soprattutto dalla fine del primo decennio, proverranno quasi tutte dal territorio che va da Cortona ad Arezzo e fino all'Alta Valle del Tevere. La sua bottega all'interno del Palazzo del Capitano fiorentino (fig.1)<sup>2</sup>, che doveva probabilmente condividere con un altro maestro cortonese, tale Vincenzo di Pier Paolo di Michelangelo “da Polero”, architetto, carpentiere, scalpellino e legnaiolo, a cui aveva formalmente concesso la proprietà della sua “*apotheca*” nell'agosto del 1502<sup>3</sup>, già a quelle date doveva essere popolata da molti allievi e collaboratori di cui via via si servì in maniera sempre maggiore per assolvere ai tanti lavori che gli venivano richiesti. Secondo Vasari Luca fu “*facile nell'insegnare a' suoi discepoli*”<sup>4</sup> e anche se studi recenti sull'artista cortonese confermano le brutte parole del Clark<sup>5</sup> che nel 1930 definì gli allievi del Signorelli come i più stupidi di un grande maestro<sup>6</sup>, questo non deve portarci a sottovalutare il ruolo della bottega signorelliana, del maestro stesso e di alcuni dei suoi migliori allievi nella crescita artistico-culturale di Cortona e degli altri territori in cui aveva grande influenza. Quella che dalla critica è stata considerata troppo spesso una semplice fucina di “rami secchi”, deve essere oggi riabilitata e risarcita del ruolo che probabilmente ebbe nel creare il terreno fertile per la crescita delle novità pittoriche che provenivano soprattutto da Roma. Cortona,

---

1 Henry 2014, pp. 319-327.

2 Ivi, p. 71, la bottega si doveva trovare al piano terra dello stesso edificio; il palazzo era in origine l'antica dimora dei Casali, signori di Cortona fino al 1409 e ancora oggi viene ricordato con l'appellativo di questi ultimi.

3 Ibidem e Ivi, p. 213.

4 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 640.

5 Henry 2014, p. 309.

6 Clark 1930, p. 182.

nonostante la sua indubbia distanza geografica dalla “Città eterna”, allora molto più sensibile di quanto non lo sia oggi, dovette essere per vari motivi assai più vicina del reale chilometraggio e in questo vari fattori giovarono sicuramente fin da subito.

Andiamo con ordine e addentriamoci nelle vicende storiche e politiche dell'antica città etrusca ai confini con l'Umbria, proprio negli anni in cui Luca iniziava a lavorare più stabilmente in patria. Ormai da cento anni Cortona si trovava nell'orbita politica di Firenze, quando ad emergere egemoni fra le famiglie della cittadina furono i Passerini. Silvio Passerini<sup>7</sup>, terzo figlio (di sette) di Rosado e Margherita del Braca, ne fu il rappresentante più importante e potente e per quasi un ventennio la città fu pressoché dominata politicamente e soprattutto culturalmente da questo prelato in strettissimi rapporti con i Medici. Entrato giovanissimo alla corte di Lorenzo il Magnifico e vicinissimo fin dall'inizio a suo figlio Giovanni, Silvio seguì le sorti di quest'ultimo, dall'esilio da Firenze nel 1494 sino alla salita al soglio pontificio come Leone X nel 1513. Riacquistato il potere su Firenze, sia Giovanni che Giulio de' Medici, i cui impegni romani erano sempre più pressanti, videro nel Passerini il fiduciario politico a cui far reggere le sorti dei loro possessi già a partire dal 1519. Iniziata, parallelamente agli impegni politici, una sfolgorante carriera ecclesiastica, il Passerini fu preposto dapprima alla Dataria apostolica (1513), entrando ben presto in possesso di ricchi benefici<sup>8</sup>, fino alla sua creazione a cardinale nel 1517 che ne sancì la definitiva ascesa ai più alti livelli della corte papale romana. L'incetta di cariche non finisce qui: mancata, dopo un promettente inizio di conclave, l'elezione a pontefice nel 1521, nello stesso anno fu nominato legato di Perugia e Vescovo di Cortona, la sua amata città natale in cui fece ingresso solenne il 2 aprile del 1522. All'elezione di Clemente VII nel 1523 fu confermato legato di Perugia e dell'Umbria, mentre lo stesso Giulio de' Medici lo nominava tutore dei due rampolli Ippolito e Alessandro, ponendolo nuovamente alla guida dei possedimenti medicei. I fatti politici che portarono al Sacco di Roma del 1527 interruppero però l'ascesa politica del Passerini, che fu travolto dagli eventi che minarono il potere mediceo e papale, morendo a Città di Castello nel 1529, ormai invisso allo stesso Clemente VII<sup>9</sup>.

Figura di grande rilievo nelle vicende politiche di quegli anni, il Passerini ebbe un ruolo fondamentale nelle sorti culturali e artistiche della città di Cortona. Munifico mecenate, con la volontà di dare maggior lustro e prestigio alla sua figura, non mancò di arricchire la sua patria con una profusione di commissioni e cantieri di vario genere. Se si eccettuano opere di cultura fiorentina

---

7 Per notizie specifiche su Silvio Passerini si vedano Passerini 1874, Mancini 1897, pp. 358-368 e Brunelli 2014.

8 Per i vari benefici si veda ancora Brunelli 2014, passim.

9 Mancini 1897, p. 367 e Brunelli 2014, p. 653.



come il cosiddetto *parato Passerini* (fig.2), eseguito su disegni di Raffaellino del Garbo e Andrea del Sarto per la venuta a Cortona di Leone X nel 1515<sup>10</sup>, e la più tarda *Assunta Passerini* (fig.3), commissionata allo stesso Andrea del Sarto nel 1526 dalla madre Margherita per la Chiesa servita di Santa Maria<sup>11</sup>, tutte le altre imprese volute per la sua patria ebbero la pretesa di portare una ventata di romanità in questo angolo di Toscana. La volontà di costruire uno spicchio di corte papale nella sua Cortona lo portò a chiamare già nel 1515 uno dei più valenti artisti di quell'ambiente, il mastro vetraio e pittore francese Guillaume de Marcillat, che vantava al suo attivo circa dieci anni di attività romane e importanti commissioni papali<sup>12</sup>. Alla maniera forse delle facciate sgraffite romane dovette essere quella che l'artista d'oltralpe dipinse parzialmente, a chiaroscuro, con i fondatori di Cortona<sup>13</sup> per il palazzo che i Capitani di Parte Guelfa avevano donato al Passerini nel 1514<sup>14</sup>. L'antico Palazzo del Capitano del Popolo, rinnovato dal potente cortonese proprio per la già citata venuta a Cortona del papa Leone X (amico fraterno del Passerini) nel novembre del 1515, palazzo di cui oggi non esistono più le decorazioni e le vetrate del Marcillat<sup>15</sup>, fu probabilmente il primo icastico, tangibile e precoce segno delle novità che giungevano con forza da Roma in questa zona della terra toscana. Per verità il Marcillat delle vetrate cortonesi restateci (fig.4, 4a Calcinaio, 4b e 4c Duomo Cortona)<sup>16</sup> e anche quello delle prime eseguite per Arezzo (fig.5)<sup>17</sup>, tutti lavori databili non oltre il 1518<sup>18</sup>, si dimostra ancora un artista molto legato sia al suo retaggio figurativo nordico che ad una cultura chiaramente venata di influenze pittoriche di ambito fiorentino e lombardo, dovute ad una sua probabile permanenza in queste realtà all'inizio del secolo, prima del periodo capitolino<sup>19</sup>; questa notazione sullo stile dell'artista francese non deve però sminuire il portato culturale che il Marcillat ebbe sulla realtà cortonese, con un ruolo senza dubbio fondamentale quale vera e propria testa di ponte verso le importanti innovazioni romane. Il Passerini stesso

10 Gialluca 2010, pp. 1211-1212; Casciù ne sposta la datazione verso il 1516, Casciù 2004, p. 96.

11 Ivi, pp. 96-97; appartiene forse a questa fase un'altra piccola pala, probabilmente di scuola sartesca, una volta conservata nella cappella della Villa Passerini di Piazzano, nei pressi di Cortona -oggi dispersa-; sulla tavola si veda Frescucci 1983, p. 59.

12 Per annotazioni generali sul Marcillat si vedano Mancini 1909 e Dacos 1987.

13 Adornandola pure di svariate finestre istoriate, fatte di vetri colorati e rappresentanti, fra le altre cose, Virtù personificate; i pagamenti per questi lavori andranno avanti fino al 1517, Mancini 1909, pp. 17-20.

14 Mancini 1897, p. 360 e Brunelli 2014, p. 653.

15 Nella stessa fase anche la bottega del Signorelli eseguì lavori per il Passerini; in particolare le armi del Passerini furono dipinte sul Palazzo dei Priori, l'attuale Comune di Cortona, Henry 2014, p. 325.

16 Le vetrate del duomo sono oggi divise fra il Victoria and Albert Museum di Londra -fig.4c- e il Detroit Institute of Arts Museum -fig.4b-; la vetrata del Calcinaio si trova ancora in loco; si vedano Mancini 1909, pp. 20-23 e Atherly 1980.

17 La prima vetrata per Arezzo è quella del duomo con *Santa Lucia, San Silvestro e la Carità*, Mancini 1909, pp. 24-26, opera di cui parleremo nuovamente più avanti in questo scritto.

18 Da queste date inizia a lavorare più frequentemente a Roma almeno fino al 1520, quando rientrerà sicuramente ad Arezzo, Mancini 1909, pp. 30-33 e Dacos 1987, pp. 139-141.

19 Ivi, pp. 136-137.

probabilmente non scelse casualmente questo artista dal *curriculum* romano per l'esecuzione delle decorazioni della sua residenza cortonese che si affacciava e si affaccia ancora sulla piazza principale della città. Il programma politico intessuto sulla glorificazione della sua patria, rappresentato attraverso i mitici padri fondatori di Cortona, dipinti sulla facciata del suo palazzo, non poteva trovare miglior dignità che per mezzo dell'esecuzione delle stesse pitture da parte di un artista con forti legami con Roma<sup>20</sup>. Quella stessa Roma con la quale probabilmente il Passerini voleva rapportare la sua Cortona, proprio in occasione della visita papale, secondo concetti ben presenti nella cultura erudita locale sulle origini della città etrusca, concetti basati su una lettura virgiliana della fondazione di Corythus, che già dalla metà del Quattrocento e forse prima circolavano negli ambienti dei colti cortonesi<sup>21</sup>. Il Marcillat e la sua arte divenivano così la connessione diretta con la Roma papale e il suo splendore artistico di quegli anni, tutti mezzi tesi a rafforzare e confermare il volere politico che il Passerini desiderava esprimere attraverso la facciata del suo palazzo. Corito, mitico fondatore di Cortona e suo figlio Dardano, che partì da Cortona per fondare Troia, campeggiavano in chiaroscuro, dipinti dal Marcillat<sup>22</sup>, sopra i versi scritti per l'occasione dal poeta cortonese Giovan Battista Madagli e riprodotti a pennello in facciata dallo stesso artista francese<sup>23</sup>. Il Monostichon "*Cortonae Corytus, Troiae sum Dardanus auctor*" e più in basso gli altri versi "*Haec Corythus posui, sed iam iam lapsa reponit - claviger alta Leo moenia per Corythos - Hic tibi cardineo coetu collucet alumnus - Sylvius, o gaude quod cito magna dabit*"<sup>24</sup> sono tutte parole che ben rappresentano, assieme alle decorazioni del Marcillat, il messaggio che il Passerini voleva che fosse chiaramente espresso guardando al suo palazzo cittadino. Nel ricostituito legame tra Roma e Firenze, operato politicamente dagli stessi Medici, Cortona veniva ad avere un ruolo di grandissimo rilievo anche grazie ai suoi mitici padri fondatori che la univano inscindibilmente alla "Città Eterna". Le decorazioni del Marcillat e i versi del Madagli tendevano così ad esporre in maniera affatto esplicita il mito virgiliano che legava la fondazione di Cortona a quella di Troia e, in ultima istanza, a quella di Roma: Corito fondatore di Cortona aveva avuto per figlio Dardano che a sua volta partì da Cortona per fondare Troia, città dalla quale prese le mosse Enea, dalla cui stirpe sarebbe nata Roma. Il vincolo Cortona-Roma, intrecciato fortemente con il rapporto stretto con Firenze e con i Medici, diveniva, in quegli stessi anni, fondamentale per il Passerini, per le sue sorti personali e per tutto il suo futuro politico e di potere. Lasciar penetrare la

20 Soprattutto con il rinnovato splendore romano che si stava producendo in quegli anni attraverso le arti.

21 Gialluca 2010, pp. 1205-1210.

22 Accanto a due altre figure che mai sono state identificate, Mancini 1909, pp. 17-20.

23 Gialluca 2010, pp. 1212-1213.

24 Ibidem.

cultura artistica e pittorica romana, manifesto parlante della grandezza della città capitolina di quei tempi, era indispensabile per esprimere compiutamente questi legami e Marcillat che fu primo ambasciatore di questo “nuovo mondo”, rappresentò solo l'avvio dell'ingresso di queste innovazioni culturali che di lì a poco contamineranno e sostituiranno poi quasi completamente la maniera signorelliana dominante.

La forza intrinseca e indubbia di questi cambiamenti epocali, unita alla convinta volontà politica del Passerini nel propalare tali concetti di romanità, dovette probabilmente affievolire, se non addirittura annullare del tutto, le resistenze dell'anziano maestro Luca Signorelli e di tutti i suoi allievi all'approssimarsi del linguaggio artistico rivoluzionario che risaliva da Roma verso la sua città natale. Il maestro cortonese che, a rigor di logica, doveva vedere un forte pericolo nel Marcillat e in queste nuove tendenze che avanzavano inarrestabili, mai osteggiò tutto questo, sembrando piuttosto favorirne la crescita e la diffusione nell'ambiente culturale della sua Cortona, di cui a quelle date era il vero incontrastato protagonista artistico. Ad onor del vero, a differenza del Perugino che mai reagì alle novità romane rinchiudendosi stancamente e ripetitivamente nel suo linguaggio, il Signorelli sembrò risentire in qualche maniera di questi cambiamenti già prima che a Cortona arrivasse la ventata di romanità voluta dal Passerini. Signorelli, che continuò nel corso degli anni a frequentare Roma anche quando il suo astro stava iniziando a tramontare inesorabilmente<sup>25</sup>, oscurato dalla grandezza dei più giovani Michelangelo e Raffaello, dovette ben conoscere quanto i due artisti avevano prodotto nella Stanza della Segnatura e nella Cappella Sistina, considerati anche i rapporti personali che probabilmente intrattenne con entrambi<sup>26</sup>. Nel 1512, ormai lontano dalle importanti commissioni romane, Luca licenziò probabilmente l'ultimo dei suoi capolavori. Fu la cortonese Compagnia del Buon Gesù a chiedere l'arte del Signorelli per realizzare una pala che adornasse l'altare maggiore della loro chiesa superiore, appena fatta costruire e terminata non oltre il 1505<sup>27</sup>. L'opera, la *Comunione degli Apostoli* (fig.6) oggi conservata nel Museo Diocesano del Capitolo di Cortona (a pochi passi dalla chiesa che la conservava in origine), ancora ai tempi del Vasari suscitava grande ammirazione<sup>28</sup>, a evidente dimostrazione di una certa modernità che l'anziano maestro aveva probabilmente già intercettato dai capolavori visti da poco a Roma e trasposto poi a suo modo in questa pala cortonese. La grande varietà di colori che ritmano l'intero dipinto, l'impostazione e la monumentalità non senza grazia delle figure e il convincente

---

25 Henry 2014, pp. 263-289.

26 Ibidem.

27 Corsi Miraglia 1992, p. 11.

28 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 635. Sull'opera si veda in Casciù 1992, pp. 118-120, in Henry, Kanter, Testa 2001, p. 152 e in Henry 2014, pp. 270-273.

inserimento della scena in un contesto architettonico ben calibrato con i personaggi, sono tutti elementi che sembrano tradire l'ottima conoscenza degli ultimi lavori di Raffaello e Michelangelo a Roma. Seppur il marchio di fabbrica signorelliano rimanga ancora ben evidente e predominante, è altresì chiara la complessiva reazione del maestro cortonese alle grandi novità pittoriche di cui era stato spettatore a Roma<sup>29</sup>. Senza repulsione e frustrazione, come lo fu per il Perugino, ma neppure travolto passivamente dalla sudditanza, replicando semplicemente e pedissequamente dei modelli, Luca lasciò contaminare in qualche maniera il suo linguaggio da quegli stessi artisti che, anche partendo dai suoi modi, avevano costruito quella modernità pittorica che stava crescendo a Roma<sup>30</sup>. Un'altra pala cortonese di poco successiva cronologicamente alla *Comunione degli Apostoli* conferma ancor di più questa risposta signorelliana alle novità pittoriche romane. La *Vergine col Bambino, la Trinità e i santi Michele, Gabriele, Agostino e Atanasio* (fig.7), oggi agli Uffizi, sembra addirittura rafforzare quanto detto per la tavola del Gesù. Commissionata dai laici della Compagnia della SS. Trinità per la loro chiesa cortonese<sup>31</sup>, l'opera si può datare probabilmente al 1513-1514<sup>32</sup>, frutto evidente di un'ulteriore meditazione signorelliana sulle importanti conquiste capitoline. Qui la monumentalità delle figure, in particolare dei due santi seduti in basso, si fa massiccia e grandiosa e l'intera composizione dell'opera sembra una chiara risposta alle maestose sperimentazioni michelangiolesche della volta della Sistina. Questo peculiare gigantismo signorelliano, fatto di una monumentalità e di una magnificenza molto accentuate, con figure alcune volte ammantate da ingombranti paludamenti (basti pensare al re David della *pala di San Girolamo* di Arezzo, fig.8 o agli apostoli in basso dell'*Assunzione della Vergine* di Cortona, fig.9)<sup>33</sup>, rimarrà presente in una certa misura in tutta l'estrema produzione autografa del maestro cortonese, a evidente conferma di un adeguamento *sui generis* che l'anziano pittore riuscì a dare alla propria pittura, pur nel quadro complessivo di una cultura figurativa fatta via via di riproposizioni, in larga misura quasi seriali, di schemi consolidati e spesso ripetitivi<sup>34</sup>.

All'arrivo del Marcillat nel 1515 dunque sia Luca, sia i suoi allievi, sia l'ambiente culturale cortonese dovevano trovarsi abbastanza bendisposti e pronti ad accogliere le novità romane che, sotto la spinta delle volontà politiche del Passerini, avrebbero conquistato nel giro di un decennio

29 Ulteriore omaggio a Roma, o meglio al rapporto Cortona-Roma, potrebbe trovarsi nell'aggettivo *Corythonensis* riferito a se stesso nella firma dell'opera, che rimanda a quanto abbiamo già visto sulle origini di Cortona e sulla fondazione di Roma, Gialluca 2010.

30 Su Raffaello a Città di Castello e i suoi rapporti con Signorelli si vedano Henry 2013, pp. 13-66 e Henry 2014, p. 200.

31 Sul luogo della chiesa e locali della Compagnia si trova oggi il Monastero della SS. Trinità, edificato nel 1545 circa.

32 Henry 2014, pp. 273-274.

33 Sulle opere si veda Henry 2014, pp. 293-296 e pp. 297-302.

34 Ivi, pp. 263-310.

l'ambiente pittorico della città, facendo della stessa bottega signorelliana il terreno fertile per la crescita e per la diffusione di queste innovative visioni figurative. L'artista francese proprio per questo, a quanto pare, non ebbe problemi particolari ad inserirsi proficuamente e velocemente nel contesto culturale cortonese e tra lui e Signorelli dovette nascere fin dall'inizio una vera e propria collaborazione e molto probabilmente un forte legame di stima ed amicizia che andranno avanti anche negli anni in cui la sua attività si sposterà quasi esclusivamente nella vicina Arezzo<sup>35</sup>. Interessante rilevare in questo senso come alcuni allievi cortonesi di Luca<sup>36</sup> siano entrati ben presto nell'orbita del Marcillat, divenendo, come nel caso di Tommaso di Stefano de Porrendolis (detto Maso Porro)<sup>37</sup>, suoi strettissimi e insostituibili collaboratori<sup>38</sup>. La nuova cultura pittorica romana entrò così pressoché incontrastata a Cortona e questo clima favorevole alla crescita di tali tendenze artistiche permise ad una giovanissima generazione di allievi di Luca di divenire artefici privilegiati di un aggiornamento culturale progressivo, ma al medesimo tempo abbastanza radicale, in seno alla sua stessa bottega. Tra i vari discepoli della fucina cortonese del Signorelli, di cui più avanti parleremo in maniera specifica, due in particolare, tra i più giovani, saranno protagonisti assoluti di questo rinnovamento linguistico figurativo. Maso Papacello<sup>39</sup> e il poco più anziano Vittorio Cirelli da Montone (Vittorio Anderlini de Ciurellis)<sup>40</sup>, aggiornatisi direttamente sui fatti romani nell'ambiente raffaellesco, tra lo scadere del secondo decennio e l'inizio del successivo, saranno protagonisti assoluti di un netto cambiamento pittorico che contaminerà definitivamente Cortona e le altre realtà ad influenza signorelliana, subito dopo la morte del Signorelli nel 1523 o negli anni appena precedenti<sup>41</sup>. In particolare il Bernabei, vero erede della bottega di Luca e suo allievo più dotato<sup>42</sup>, porterà a termine varie importanti commissioni iniziate dal maestro, e da lui lasciate incompiute dopo la sua morte, declinandole definitivamente secondo il nuovo linguaggio proveniente da Roma, completando un processo di aggiornamento culturale, favorito dal Passerini, che stava muovendo i suoi passi a Cortona da circa un decennio con il favore probabile dello stesso Signorelli. I lavori all'interno del Palazzone Passerini (a partire dal 1524), testimoni di una romanità

35 Il rapporto Signorelli-Marcillat è testimoniato in varie commissioni dove sembra esserci quasi una compagnia fra le due botteghe, si veda Henry 2014, pp. 292-296; inoltre va annotata la presenza contemporanea delle due botteghe in molti cantieri, su tutti al Calcinaio a Cortona, per l'ammodernamento di Sant'Agostino e Sant'Antonio dei Neri a Monte San Savino e per San Crescentino a Morra.

36 Dei rapporti di questi con il Signorelli parleremo più avanti nel corso del capitolo.

37 Si veda Mancini 1909, pp. 66-67 e p. 89.

38 A questi va aggiunto anche Michelangelo Urbani, Fabbrini seconda metà sec.XIX, ms.706 BCAE, vol.III, Vita di Michelangelo Urbani, fol. 67, p. 2; Mancini 1909, pp. 66-67 e Virde 2002.

39 Per notizie generali si vedano Gori Sassoli 1988, Kanter 1992 e Simonelli 2013.

40 Per notizie sul Cirelli si veda Simonelli 2014, p. 29, in particolare nota 2.

41 Di questo parleremo nei prossimi paragrafi.

42 Simonelli 2013.

ormai conclamata (fig.10)<sup>43</sup>, segneranno la tappa definitiva di questo cambiamento e il linguaggio signorelliano degli anni estremi del maestro, pur venato dagli influssi capitolini che abbiamo già visto, lascerà il passo completamente a quella cultura pittorica che sancirà il rapporto stretto Cortona-Roma, tanto desiderato da Silvio Passerini.

## I.1.2 Maso Papacello, la sua formazione tra Cortona e Roma e le commissioni signorelliane: l'eredità artistica di Luca Signorelli tra Cortona, la Valdichiana e l'Alta Valle del Tevere.

### *I.1.2.1 Maso Papacello, la sua formazione artistica tra Cortona e Roma e le prime commissioni dalla bottega di Luca tra la Valdichiana e Cortona.*

La figura di Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello, pittore dai forti connotati raffaelleschi, nato a Cortona attorno al 1505<sup>44</sup> e la discussione del suo eventuale ruolo all'interno della fucina signorelliana sono di fondamentale importanza per analizzare e comprendere i reali esiti che la bottega di Luca ebbe nella sua città natale e negli altri territori dove operò direttamente. L'apertura alle novità capitoline, successiva all'arrivo del Marcillat (ma già in parte presente nel retaggio pittorico signorelliano, almeno fin dal 1512) e spinta, come abbiamo visto, dalla forte volontà del Passerini di trasmettere un chiaro messaggio politico di romanità, permise la crescita di una generazione particolare e differente di allievi del Signorelli. Il Bernabei, espunto abbastanza recentemente<sup>45</sup>, troppo frettolosamente, dal novero dei discepoli di Luca a causa dell'eccesso di cultura romana espresso dai suoi primi lavori certi e documentati, può essere oggi rimesso più facilmente in gioco nell'ambito signorelliano, proprio partendo dalle considerazioni fatte sull'ambiente culturale cortonese del primo ventennio del Cinquecento.

La sfortuna critica abbattutasi sul Bernabei<sup>46</sup>, dovuta in particolar modo ai vari fraintendimenti di

---

43 Gori Sassoli 1988, passim.

44 Kanter 1992, p. 96.

45 Gori Sassoli 1988, Kanter 1992.

46 Attorno alla figura artistica del Papacello si è fin da subito addensata una vera e propria "sfortuna critica". Le cattive interpretazioni e i fraintendimenti sull'attività del Papacello si sono fondati soprattutto su incomprensioni legate alla formazione del pittore cortonese - anche e soprattutto partendo da incredibili equivoci sul suo nome - . Così il Bernabei nelle varie fonti, nel corso dei secoli, oscillerà tra l'essere allievo del Caporali - ovviamente Giovan Battista - , di Giulio Romano o del Signorelli - o anche allievo contemporaneamente di Caporali e Giulio Romano o di Signorelli e Giulio Romano o addirittura dei tre assieme - . Già le fugaci annotazioni del Vasari sulla sua presenza

fonti locali settecentesche attorno al suo nome<sup>47</sup> e continuata dalla visione “ipersignorelliana” che ne dette improvvidamente il Salmi<sup>48</sup>, ha portato con troppa facilità e disinvoltura a recidere qualsiasi legame fra i due artisti cortonesi, a favore di un'eredità artistica del Signorelli da far ricadere tutta, molto improbabilmente, sulle spalle esili e impreparate del suo nipote Francesco<sup>49</sup>. Il vincolo tra i due, come già da me in parte sottolineato in altra sede<sup>50</sup>, deve invece essere rivisto, risarcito e recuperato sulla base di varie precise motivazioni che esporremo di seguito nel nostro lavoro, approfondendo con nuove considerazioni quanto già parzialmente esaminato. L'analisi di alcune fonti fondamentali sul conto del Papacello può rappresentare il vero punto di partenza per ridiscutere, senza posizioni di comodo e senza scorciatoie, il reale ruolo che l'artista cortonese ebbe all'interno dell'ambiente pittorico della sua città natale.

È Giorgio Vasari nelle sue *Vite*, nell'edizione Giuntina del 1568, che per la prima volta nomina Maso Papacello, proprio nella parte finale della biografia signorelliana<sup>51</sup>. L'enunciato vasariano “[...] Per ché messovi mano Benedetto, con l'aiuto di Maso Papacello cortonese, il quale era suo discepolo et aveva anco imparato assai da Giulio Romano [...]”, in cui l'artista-biografo aretino annota la presenza del Bernabei tra i frescantì del Palazzone Passerini accanto a Giovan Battista Caporali<sup>52</sup>, definendone anche la passata formazione artistica con un maestro, da meglio individuare proprio in questa sede, di cui fu “suo discepolo” (sempre interpretato come Bitte stesso) e con Giulio Romano, è stato forse sempre mal interpretato dai vari esegeti delle *Vite*. Senza ricorrere a

---

al Palazzone Passerini di Cortona - Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639 - hanno generato, attraverso l'introduzione della figura di un secondo Tommaso collaboratore del Caporali, quella scissione dell'artista cortonese in due distinti pittori, il raffaellesco-giuliesco Maso Papacello e il signorelliano Tommaso Bernabei. Così nell'edizione delle *Vite* del Bottari si darà per certa l'esistenza di questi due differenti pittori cortonesi - Vasari 1568, ed. 1759-1760, vol.I, pp. 517-518 - , mentre il Mariotti - Mariotti 1788, pp. 240-242 - , il Della Valle - Vasari 1568, ed. 1791-1794, vol.IV, pp. 345-346 - e soprattutto il Pinucci - Pinucci 1792, pp. 128-129, pp. 135-139 - parleranno abbastanza diffusamente di Tommaso Papacello allievo di Giulio Romano e di Tommaso Bernabei discepolo del Signorelli. Questa scissione del Bernabei in due diversi pittori cortonesi - andata avanti fino a quasi tutto il secolo XIX e forse generata dalla difficile coesistenza di raffaellismo e signorellismo, di un alunnato presso i due differenti maestri Giulio e Luca, in un'unica figura d'artista - è forse alla base del polarismo critico - ancora oggi parzialmente ravvisabile - che vede il Papacello o allievo del solo Signorelli - con successive influenze giuliesche dovute al rapporto con il Caporali - o del solo Giulio Romano, con un'analisi della sua figura molto spesso fissata monoliticamente dall'una e dall'altra parte, senza tentativi di mediazione o smussamenti degli angoli.

47 Mariotti 1788, pp. 240-242; Vasari 1568, ed. 1791-1794, vol.IV, pp. 345-346; Pinucci 1792, pp. 128-129, pp. 135-139.

48 Salmi 1923.

49 Kanter 1994; Francesco Signorelli per verità è un pittore dai caratteri poco più che artigianali, come vedremo più avanti.

50 Simonelli 2013. Rispetto a quanto sottolineato in questo mio contributo, va ridiscussa l'assegnazione al Papacello della *Crocifissione e Santi*, oggi nel coro del duomo cortonese.

51 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, pp. 639.

52 Il suo ruolo oltretutto di architetto doveva essere quello di coordinatore dei lavori negli interni - Gori Sassoli 1988, p.21 -; tra l'altro Vasari nel passo in questione sbaglia il nome del Caporali appellandolo Benedetto -in realtà fu detto Bitte-, come già ha fatto precedentemente poco sopra nella stessa vita di Luca.

forzature interpretative linguistiche, rimanendo nell'alveo delle ipotesi e cercando di trovare altri precedenti nella costruzione logica del discorso vasariano, possiamo provare a dare un'altra lettura a questo passo della biografia di Luca. Va subito premesso che il legame artistico-formativo fra Papacello e Caporali è da escludere, come già ampiamente sottolineato in altri studi<sup>53</sup>: il rapporto fra i due in effetti ci fu e anche continuativo nel tempo<sup>54</sup>, ma fu un semplice vincolo di collaborazione e forse di amicizia, fin dai lavori cortonesi. La cultura non troppo aggiornata di Bitte Caporali, al più ferma al Raffaello perugino<sup>55</sup>, non fu assolutamente la molla che fece scattare interessi romani nel Bernabei, come sostenne il Salmi<sup>56</sup>; fu piuttosto il Papacello, abbeveratosi alla fucina raffaellesca, a trasmetterne i riflessi sulla pittura più attardata dell'artista perugino. Il passo della vita signorelliana, in tal senso, è stato dunque sempre interpretato come uno dei tanti errori del Vasari attorno alla ricostruzione del passato pittorico di artisti, in particolar modo minori, quali il Bernabei. Ma forse Giorgio, che doveva essere ben aggiornato sulle vicende del Signorelli, piuttosto che commettere un grossolano errore sul conto del Papacello e del Caporali, annotò una preziosa specificazione sull'eredità artistica di Luca. Ad accorrerci in soccorso per una lettura differente di questa annotazione vasariana, ce ne viene incontro un'altra, recentemente rivista e corretta, della biografia del Beccafumi, licenziata dallo stesso artista aretino. Ancora nell'edizione Giuntina Giorgio Vasari scrive a riguardo della bella pala beccafumiana con *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* della Chiesa del Carmine di Siena: “[...] e Baldassarri Petrucci senese, pittor ecc[ellente], non si poteva saziare di lodarla; et un giorno che io la vidi seco scoperta, passando per Siena, ne restai meravigliato [...]”<sup>57</sup>. Lo scritto del biografo aretino è stato sempre interpretato come se lo stesso Vasari avesse visitato la Chiesa del Carmine assieme a Baldassarre Peruzzi, che in quell'occasione gli avrebbe manifestato la sua grande ammirazione per l'opera del Beccafumi. Il passo vasariano è stato però giustamente inteso in maniera diversa da Alessandro Angelini<sup>58</sup>, che ritiene piuttosto che Giorgio si sia recato al Carmine con lo stesso Beccafumi, che durante la visita gli avrebbe riferito il giudizio lusinghiero dato alla sua opera dal concittadino Peruzzi. Il “seco” sempre ritenuto in continuità linguistica con il “Baldassarri Petrucci”, poco prima citato, deve invece accordarsi con il titolare della vita di cui il Vasari ci sta parlando, cioè Domenico Beccafumi stesso<sup>59</sup>. La medesima

53 Gori Sassoli 1988, p. 19 e p. 21.

54 Ivi, pp. 29-30.

55 Ivi, p.21.

56 Salmi 1923, pp. 168-170.

57 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Domenico Beccafumi, V, p. 168.

58 Angelini 2013, p. 271.

59 È improbabile che il Vasari abbia incontrato il Peruzzi in così tanta confidenza in date precoci, essendo egli morto nel 1536; molto più probabile è un incontro con il Beccafumi avvenuto già in età matura, prima del 1551, data di morte del pittore senese



logica nella costruzione del discorso può probabilmente incontrarsi e trasferirsi in maniera quasi sovrapponibile nel nostro passo: il “*discepolo suo*” sempre interpretato come collegato al “*Benedetto*” di cui si parla poco prima, potrebbe invece riferirsi proprio all'intestataro della vita, cioè Luca Signorelli. La cosa ad una prima lettura potrebbe sembrare alquanto capziosa e apparentemente illogica, in continuità con quanto appena detto dal Vasari poco più sopra. Considerando però che altrettanto illogica è la visione di un Bernabei allievo del Caporali, questo può portarci a non escludere categoricamente, ma a caldeggiare piuttosto con convinzione un'interpretazione diversa della frase. Dando quindi questa lettura alle parole del Vasari, sarebbe proprio la prima fonte cinquecentesca che cita il nostro artista a chiarirne, a pochi anni dalla morte (avvenuta nel 1559), gli aspetti specifici della sua formazione artistica, avvenuta tutta tra Cortona e Roma, tra la bottega del Signorelli, il suo vero primo maestro, e i cantieri raffaelleschi, sotto la guida di Giulio Romano, subito dopo la morte dell'urbinate.

A confermare questa prima fase signorelliana dell'apprendistato del Bernabei vi sono per verità anche alcune importanti fonti cortonesi della metà del Settecento<sup>60</sup>; in particolare fra queste sono più precoci i fondamentali resoconti delle *Notti coritane*, che in alcuni brevi passi<sup>61</sup> smentiscono molto chiaramente l'idea che l'accostamento del giovane pittore Maso al suo più anziano concittadino Luca sia il solo frutto di un equivoco, nato proprio alla fine dello stesso secolo (1792), ad opera del padre scolopio Gregorio Pinucci<sup>62</sup>, sulla scorta probabile, anche qui, di un'errata interpretazione delle parole del Vasari<sup>63</sup> che, introducendo tra i frescanti del Palazzone la figura di un secondo Tommaso<sup>64</sup> (di cui parleremo meglio più avanti), avrebbe generato la costruzione errata delle personalità pittoriche di due diversi artisti cortonesi, Maso Papacello, allievo di Giulio Romano e Tommaso Bernabei, seguace del Signorelli. In particolare il Gori Sassoli e il Kanter<sup>65</sup> fanno risalire direttamente la tradizione critica dell'accostamento del Bernabei alla bottega signorelliana proprio<sup>66</sup> all'equivoco del Pinucci che individuò, parlando delle opere all'interno della

60 Alcune di queste fonti non sono mai state considerate a dovere, come ad esempio il manoscritto sui cortonesi illustri (*Notizie de' Cortonesi Illustri*) di Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti, Sernini Cucciatti 1765, fol.110, vita 497; l'erudito cortonese ci dice che il Papacello fu scolaro eccellente del Signorelli, ben prima del fraintendimento pinucciano, essendo i suoi appunti frutto di un lavoro iniziato già probabilmente verso la metà del secolo.

61 Mss.433-444 BCAE, *Notti Coritane, discorsi, notizie, memorie, annotazioni fatte nell'antichissima Città di Cortona. In varie conversazioni di Letterati per conservarsi nella nobilissima e celebre Accademia Etrusca, Principiate l'anno MDCCXLIV*, Tomo II, 1746, p.228, Tomo III, 1746, p.14, p.88, Tomo IV, 1747, p.117, Tomo X, 1753, p.10.

62 Pinucci 1792, pp.128-129, pp. 135-139.

63 Gori Sassoli 1988, p. 17.

64 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

65 Gori Sassoli 1988 e Kanter 1994.

66 Gori Sassoli e Kanter risalgono quasi esclusivamente all'errore del Pinucci; in realtà già altri prima del Pinucci avevano creduto a questa idea di due pittori differenti, tra tutti Bottari -Vasari 1568, ed. 1759-1760, vol.I, pp.517-

Chiesa del Calcinaio a Cortona, in Tommaso Papacello l'autore della raffaellesca *Assunta* (fig.11) ed in Tommaso Bernabei quello delle tre opere della scuola di Luca<sup>67</sup> (*Immacolata Concezione*, *Annunciazione* e *Adorazione dei Magi*, figg. 12-13-14), sempre presenti nella medesima chiesa<sup>68</sup>. Non fu però questo sdoppiamento della personalità artistica del Papacello a creare la forte tradizione locale cortonese che vedeva nel Bernabei il migliore degli allievi del Signorelli. Nella visione complessiva della formazione artistica di Tommaso questa fu piuttosto una sfortunata parentesi<sup>69</sup> in un quadro per verità abbastanza univoco nel relazionarlo chiaramente con il suo primo maestro Luca Signorelli e con gli aggiornamenti raffaelleschi, avvenuti successivamente sotto la guida giuliesca. Già a partire dalla metà del Settecento infatti, sistematicamente, il nome del Papacello veniva associato, nelle fonti cortonesi<sup>70</sup>, al Signorelli, di cui, sempre secondo parte di dette fonti, sarebbe stato senza dubbio il migliore allievo. In particolare sarà proprio nei resoconti delle *Notti Coritane*<sup>71</sup> che per la prima volta comparirà un accostamento evidente del Papacello alla Scuola signorelliana. Il Bernabei a più riprese sarà definito autore delle tre tavole signorelliane del Calcinaio<sup>72</sup> e, fatto ancor più importante, sarà sempre associato ai lavori del Palazzone accanto al Caporali, confermando grossomodo tutte le notizie vasariane. In queste brevi annotazioni, tratte da resoconti di vari incontri dell'Accademia Etrusca<sup>73</sup>, la figura del pittore cortonese non verrà mai scissa palesemente e sarà sempre chiamato solo ed esclusivamente Tommaso Bernabei detto il Papacello<sup>74</sup>, come unica personalità artistica in cui convivono signorellismo e raffaellismo. Interessante è sottolineare come, in un momento di ripresa di studi più sistematici (verso la metà del sec. XVIII), si sia andati ad avvicinare il Papacello allo stile del Signorelli, quasi a voler confermare

---

518 -, Mariotti - Mariotti 1788, pp.240-242 - e quasi contemporaneamente al Pinucci anche il Della Valle -Vasari 1568, ed. 1791-1794, vol.IV, pp.345-346 -, facendo leva probabilmente proprio sul secondo Tommaso vasariano -Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639-.

67 Pinucci 1792, pp.128-129, pp. 135-139.

68 Secondo Gori Sassoli e Kanter -Gori Sassoli 1988, p. 19; Kanter 1994, p. 199- fu poi l'accorpamento delle quattro opere del Calcinaio sotto l'unica figura di Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello, effettuato dal Milanese che negava giustamente l'esistenza di questi due differenti pittori -Vasari 1568, ed. 1878-1885, vita di Luca Signorelli, III, p. 694-, a sancire definitivamente l'accettazione critica di un Papacello con formazione anche signorelliana.

69 Parentesi da cui deriverà tutta la sua sfortuna critica.

70 Il Sernini Cucciatti in particolare lo dice scolaro del Signorelli, gli attribuisce le opere del Calcinaio e i lavori tardi del palazzo dei Priori a Perugia, come dice il Crispolti, Sernini Cucciatti 1765, fol. 110, vita 497.

71 Mss.433-444 BCAE, *Notti Coritane, discorsi, notizie, memorie, annotazioni fatte nell'antichissima Città di Cortona. In varie conversazioni di Letterati per conservarsi nella nobilissima e celebre Accademia Etrusca, Principiate l'anno MDCCXLIV*, Tomo II, 1746, p.228, Tomo III, 1746, p.14, p.88, Tomo IV, 1747, p.117, Tomo X, 1753, p.10.

72 Cosa che oggi possiamo ritenere errata, essendo le tre opere genericamente di bottega, ma comunque questa attribuzione al pittore cortonese è sintomo di un suo collegamento evidente con l'attività tarda del suo primo maestro.

73 Tutti avvenuti tra 1746 e il 1753.

74 Si trova anche nelle varianti Papascello e Pappacello.

una consuetudine apparentemente radicata che lo vuole suo seguace<sup>75</sup>. Così il Bernabei dei resoconti degli accademici cortonesi, ben cinquanta anni prima del citato sdoppiamento del Pinucci, che screditerà agli occhi della critica più recente qualsiasi rapporto fra i due artisti cortonesi, risulta un pittore unico e abbastanza definito in cui possono convivere tranquillamente i due stili differenti che caratterizzarono probabilmente la sua formazione artistica<sup>76</sup>.

Nel secolo successivo, tra gli anni venti dell'Ottocento e la seconda metà dello stesso, verrà confermato e meglio sostanziato quanto detto dalle fonti cortonesi di metà Settecento. Saranno il Manciatì<sup>77</sup> e il canonico Fabbrini<sup>78</sup> a ricucire definitivamente lo sdoppiamento pinucciano<sup>79</sup>, risarcendo quella figura d'artista unica e indivisibile di Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello, allievo di Luca e seguace di Giulio Romano<sup>80</sup>. In particolare Narciso Fabbrini, valido e attento erudito della Cortona ottocentesca, nel suo manoscritto *Vite d'illustri cortonesi*<sup>81</sup> ci darà un'ampia e abbastanza convincente lettura della formazione artistica del Bernabei. Il testo del canonico cortonese, mai preso in considerazione dagli studi sul Papacello, forse a causa della mancata citazione di fonti dirette precise da cui attinse le notizie<sup>82</sup> e per un certo discredito generalizzato su questi eruditi ottocenteschi locali, ci fornisce invece, pur nei suoi limiti, un quadro assai completo e abbastanza chiaro sull'apprendistato di Maso tra Cortona e Roma, quadro da cui non possiamo prescindere, a cuor leggero, nel ricostituire il legame artistico fra i due pittori nati nell'antica città etrusca. Già nella stessa vita del Signorelli il Fabbrini, parlando dei suoi allievi cortonesi, dice che “*il più abile e caro al maestro fu Tommaso di casa Bernabei*”<sup>83</sup>, aggiungendo poi, nella vita del Bernabei, queste parole sull'alunnato papacelliano presso Luca: “[...]Bramoso Tommaso d'apprendere il disegno, cui fin dalla giovinezza sentivasi inclinato, fecesi discepolo di Luca Signorelli, il quale volutogli bene, l'erudì nella pittura per valersene di aiuto nei frequenti lavori da più parti ordinatigli. Sotto la direzione di questo maestro profitto molto e divenne presto

---

75 Consuetudine legata sia alla tradizione locale che forse alla prima eminente fonte che ne parlò, Giorgio Vasari.

76 Forse proprio la difficile accettazione di questa convivenza stilistica e l'errata individuazione delle reali opere signorelliane di cui fu autore nell'ambito della sua attività accanto al primo maestro, sono alla base degli equivoci e dell'intera sfortuna critica del pittore, arrivata fino ai giorni nostri.

77 Manciatì 1827, p.55.

78 Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol.II, Vita di Tommaso Papacello, fol.97, p.1.

79 In particolare il Fabbrini, a sancire completamente la fine di questa geminazione, dirà all'inizio della vita del Papacello “[...]è falso che Tommaso Bernabei e Maso Papacello fossero due pittori diversi, qualmente suppose il Vasari [...]”, Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol.II, Vita di Tommaso Papacello, fol.97, p.1.

80 Questo strappo non sarà ricucito verso la fine dell'Ottocento dal Milanese come specificato da Gori Sassoli e Kanter, Gori Sassoli 1988, p. 19; Kanter 1994, p. 199.

81 In particolare nella Vita di Luca Signorelli e in quella specifica del Papacello, Fabbrini seconda metà XIX secolo.

82 Il canonico pare trasmettere chiaramente quanto è piuttosto frutto della tradizione locale, in continuità con le annotazioni delle *Notti coritane*.

83 Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 704 BCAE, vol.I, vita di Luca Signorelli, fol.135, p.181.

*disegnatore e colorista discreto. In quali opere in patria e fuori aiutasse Luca non può determinarsi per mancanza di particolari ricordi[...]*<sup>84</sup>. Il canonico cortonese continua ancora sulla prosecuzione della formazione del Bernabei a Roma: “*[...]Invogliatosi Maso di veder Roma, i monumenti di essa, le opere dell'Urbinate e dei creati di lui, lui andovvi e stanziò per qualche tempo. In quella metropoli, morto Raffaello, il pittore di maggior grido era allora Giulio Pippi romano. Maso lo avvicinò e gli si offrì per discepolo e aiuto, né il Pippi ricusollo; perché incaricato di grandi lavori era costretto a ricorrere ai pennelli altresì di molti cooperatori[...]*”<sup>85</sup>. Infine, sempre a riguardo della formazione artistica del pittore cortonese, il Fabbrini specifica a quali cantieri romani partecipò il Papacello nel periodo di apprendistato sotto Giulio, quali furono gli altri seguaci raffaelleschi con i quali venne a contatto durante il suo soggiorno nella Città Eterna e quando finì il suo aggiornamento capitolino per ritornarsene definitivamente a Cortona, arricchito da quell'illustre tirocinio, ma ormai orfano del suo primo maestro Luca: “*[...]Giulio avutolo in concetto di buon artista si servì del medesimo nelle decorazioni ed istorie ch'effettuò in Vaticano nella Sala di Costantino, nelle stanze presso la porta del Palazzo del Papa edificate a Giovan Matteo Giberti, negli affreschi fatti da Giulio nelle loggie, nelle camere ed altri siti della villa dei Medici fuori da Roma sotto il Monte Mario, e per ultimo nelle pitture mirabili ideate ed operate nel palazzo dal Pippi stesso eretto ed abbellito sul Monte Gianicolo per Baldassarre Turini da Pescia [...] In tali occasioni conversando il Papascello con Giovanni da Lione, Francesco Penni, Raffaello del Colle, Benedetto Pagni e Bartolomeo da Castiglioni, abilissimi alunni della scuola Raffaellesca, principali aiuti di Giulio, imparò dai medesimi molte più regole, segreti e bellezze dell'arte[...]* Intrattenutosi in Roma più mesi in servigi del Pippi, si separò dal medesimo probabilmente quando questi nel 1524 si stabilì in Mantova[...] Maso poco dopo rimessosi in patria fu dolente di non ritrovarsi il suo primo benefattore e maestro, morto l'anno innanzi”<sup>86</sup>. Le parole del canonico cortonese appaiono dunque abbastanza chiare e sicure attorno alle vicende della formazione artistica del nostro Tommaso e, nonostante la mancanza di appigli certi che corroborino le sue affermazioni, ci sembrano definitiva smentita degli equivoci settecenteschi e opportuna specificazione di quanto già sostenuto probabilmente dal Vasari nella vita signorelliana e tramandato poi ostinatamente dalla tradizione locale fin dalle *Notti coritane*.

A questa stessa idea signorelliano-raffaellesca<sup>87</sup>, intorno all'apprendistato del Papacello, fa

---

84 Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol.II, Vita di Tommaso Papacello, fol.97, p.1.

85 Ivi, p.3.

86 Ibidem.

87 In cui le influenze raffaellesche nella sua formazione sarebbero dovute principalmente al Caporali.

riferimento pure il Salmi nel suo articolo monografico del 1923<sup>88</sup>, primo studio veramente scientifico e puntuale su Maso. La lettura storico-artistica che egli tentò di dare a questi eventi della vita pittorica del Bernabei non fece però che sortire altro ulteriore e futuro discredito su questa visione della formazione del cortonese. Il Salmi, cercando di dare un peso figurativo al primo apprendistato signorelliano del Papacello, attribuì al nostro pittore gran parte delle opere tarde riconducibili alla bottega di Luca. Questa visione tutta signorelliana della prima produzione del Bernabei, che indeboliva una considerazione complessiva attorno alla sua formazione cortonese e romana, facendo apparire la sua conversione raffaellesca come cosa improvvisa e quasi inspiegabile<sup>89</sup>, ha dato fiato e forza a chi ha successivamente reciso qualsiasi legame fra i due artisti cortonesi. Facendo leva su queste incongruenze e sul già citato equivoco del Pinucci, nel 1988, in un nuovo articolo dal carattere monografico, ebbe gioco facile il Gori Sassoli nel definire il Papacello, fin dal titolo del suo contributo, come “*misconosciuto raffaellesco*” e “*preteso signorelliano*”<sup>90</sup>, andando a negare definitivamente qualsiasi rapporto fra il Bernabei e il suo primo maestro<sup>91</sup>.

Nonostante la tendenza pressoché complessiva, da parte della storiografia successiva, all'accettazione di questa visione tutta giuliesca della formazione del Papacello, tale interpretazione dell'apprendistato del Bernabei, avvenuto completamente a Roma in ambito raffaellesco, ci sembra tradire una considerazione semplicistica sull'ambiente cortonese del primo ventennio del Cinquecento e sulla stessa tarda bottega signorelliana. Il giovane Tommaso, proveniente da una famiglia di orafi<sup>92</sup>, nell'approcciarsi al disegno e alla pittura dovette andare subito ben oltre l'ambiente familiare, eludendo difficilmente l'attrazione da parte della bottega del Signorelli, che pur se attiva in una Cortona in piena fase di aggiornamento culturale, sotto la spinta delle volontà politiche del Passerini e della stessa presenza del Marcillat, dominava ancora indiscutibilmente il panorama artistico della città etrusca e delle zone limitrofe. È proprio questo clima culturale e politico in fermento e magari le pressioni dirette del medesimo Passerini che dovettero spingere l'anziano Luca ad inviare alcuni dei suoi più giovani e migliori allievi nella Roma degli importanti

---

88 Salmi 1923.

89 Addirittura, come già sottolineato, più dovuta al suo contatto col Caporali che ai suoi rapporti diretti con Giulio Romano e con i cantieri raffaelleschi, Salmi 1923, p. 170.

90 Gori Sassoli 1988.

91 Tesi ribadita anche dal Kanter, Kanter 1992.

92 Si vedano le pagine del Catasto cortonese del 1525 alle voci *Tomas quondam Archangeli*, *Arcangelus olim Nicolai* e *Heredes magistri Tome quondam Arcangeli* nel libro del terziere di San Marco, Catasto cortonese 1525. Sia il nonno Nicolò che il padre Arcangelo erano probabilmente orafi e questa professione fu proseguita anche dagli eredi di Tommaso.

cantieri raffaelleschi. Maso Papacello e Vittorio Cirelli<sup>93</sup>, in particolar modo, poterono trovarsi quasi contemporaneamente<sup>94</sup> nel fervente ambiente capitolino per svolgere il loro tirocinio presso l'industriosa fucina raffaellesca<sup>95</sup>. Il Bernabei, ben più dotato di Vittorio, dovette però mantenere un ruolo importante in seno alla bottega di Luca, restando probabilmente sempre in contatto con la stessa anche nel periodo degli aggiornamenti romani (magari alternandosi fra Cortona e Roma). Testimonianza possibile di questa sorta di supremazia fra gli allievi del Signorelli e di un suo mai interrotto rapporto con la bottega dello stesso, è il diretto coinvolgimento del Papacello, in qualità ormai di maestro, nel completamento delle più importanti commissioni lasciate incompiute da Luca dopo la sua morte (23-24 ottobre 1523)<sup>96</sup>: tutte cose, queste, che vedremo più approfonditamente e specificamente nel seguito del nostro lavoro. In particolar modo Tommaso, partito il Pippi da Roma alla volta di Mantova verso il 6 ottobre del 1524<sup>97</sup>, sarà già a Cortona proprio nell'autunno dello stesso anno<sup>98</sup> per prendere in mano due importanti imprese signorelliane lasciate inevase: la conduzione a termine della pala per il monastero delle Santucce<sup>99</sup> e soprattutto la decorazione degli interni del Palazzone Passerini<sup>100</sup>. Se il Salmi ha voluto dare una sostanza figurativa erronea all'alunnato del Papacello presso il suo primo maestro, considerandolo come autore unico delle varie opere tarde e pienamente signorelliane della sua bottega, bisogna andare in una direzione differente per trovare testimonianze pittoriche dirette che ci parlino veramente del Bernabei e del suo rapporto stretto con Luca. Individuare la mano del Papacello nelle tavole signorelliane *tout court* è cosa sicuramente assai ardua e rischiosa, considerata la notevole ripetitività degli schemi dettati dal maestro e una certa standardizzazione dei risultati compositivi di tali opere più tarde; più semplice, per le nostre finalità, potrebbe essere invece l'indagine di un sostrato meno frequente di dipinti, probabilmente usciti dalla medesima bottega del Signorelli e forse rivelatori dell'aggiornamento raffaellesco in seno alla fucina di Luca, proprio negli anni in cui il Papacello doveva fare la spola tra Roma e Cortona. Due opere di ambito chianino, dalla chiara matrice signorelliano-raffaellesca potrebbero rispondere a pieno al nostro quesito. Già da me trattate in altra

---

93 Vedremo meglio più avanti della sua pressoché certa presenza nella bottega di Luca.

94 Il Cirelli almeno dal 1519, il Papacello forse subito dopo il 1520, Rossi 1875, p. 116 e Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol.II, Vita di Tommaso Papacello, fol.97, p.3.

95 Quanto annotato sui cantieri a cui prese parte il Papacello, dal Vasari fino al Fabbrini e ai vari studi novecenteschi, ci è testimonianza solo parziale delle probabili imprese capitoline che videro attivi in qualche maniera i due allievi di Luca.

96 Henry 2014, p. 326.

97 Parlato 2001, p. 42.

98 Sicuramente già il 10 ottobre, Kanter 1992, p. 100.

99 Ibidem.

100 Ibidem, commissione la cui appartenenza alla bottega di Luca verrà approfondita più avanti.

sede<sup>101</sup>, meritano qui un ulteriore approfondimento, proprio se ben contestualizzate nella fase in cui il Bernabei doveva dividersi tra la bottega del Signorelli e il suo tirocinio capitolino. Una *Madonna in gloria e Santi* oggi nella chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino (fig.15) e un *Compianto sul Cristo morto e Santi* della chiesa del Corpus Domini di Montefollonico (fig.16) rivelano chiaramente la medesima mano dominante (fig.17) di un pittore probabilmente ancora non del tutto maturo, ma sicuramente molto influenzato sia dalle novità romane che da un forte retaggio signorelliano. Le due opere collocabili ben dentro il primo lustro del terzo decennio del Cinquecento, più o meno a ridosso degli anni estremi di Luca (tra il 1522 e il 1524), appartengono ad un'area della Valdichiana occidentale non molto distante da Cortona, possibile terreno fertile per rilevanti commissioni da ricondurre proprio alla bottega del Signorelli.

La grande tavola di Monte San Savino, probabilmente di poco precedente cronologicamente rispetto all'altra ancona di Montefollonico, fu eseguita per la chiesa di Sant'Antonio<sup>102</sup> della medesima cittadina per volere dei membri della Compagnia dei Neri, patroni del piccolo edificio sacro savinese. L'opera, giunta nel coro della chiesa di Sant'Agostino, probabilmente dopo il 1818<sup>103</sup>, è stata generalmente e tradizionalmente attribuita proprio alla scuola del Signorelli<sup>104</sup>. Solamente studi più recenti, pur rimarcandone i rapporti con la cultura signorelliana, hanno teso ad associarla ad un altro ambiente pittorico, avvicinandola dapprima alla mano del Soggi<sup>105</sup> e successivamente alla maniera del Pecori<sup>106</sup>. Le ipotesi di accostamento del dipinto ai due pittori di scuola aretina sembrano però da rigettare quasi completamente, visto che né il Soggi, né il Pecori furono mai così vicini a modelli pittorici derivati direttamente e così chiaramente dal Signorelli e dalla fucina romana di Raffaello. I forti caratteri signorelliani e raffaelleschi espressi dalla nostra tavola devono dunque necessariamente condurci ad un altro ambito, facendo nuovamente valere la tradizionale attribuzione dell'opera alla scuola di Luca. È proprio così, guardando alla bottega del pittore cortonese, che dobbiamo dunque esaminare l'interessante tavola savinese, rilevando attentamente i caratteri di questo pittore ancora immaturo che nella pala di Sant'Agostino si appresta a mescolare in modo del tutto originale le maniere dei due grandi maestri. L'opera, riferibile in gran parte alla mano del nostro artista raffaellesco-signorelliano<sup>107</sup>, svela subito un'impostazione generale e una

101 Simonelli 2013.

102 Giulietti 2004, pp. 82-86. La piccola chiesa, già battistero savinese, è oggi intitolata a San Giovanni.

103 Nella scheda OA dell'opera presso il Catalogo dell'ex Soprintendenza aretina si dice che la tavola dovrebbe essere arrivata in Sant'Agostino dopo il 1818.

104 Giulietti 2004, pp. 82-86; anche nella medesima scheda della Soprintendenza si riporta questa attribuzione alla scuola signorelliana.

105 Centrodi 1988, p.17, p.21.

106 Baldini 2004, p. 128.

107 Solo alcune parti della tavola potrebbero rilevare mani differenti, nell'ottica probabile di un'opera uscita dall'ampia

composizione delle singole figure che ci rimandano chiaramente e immediatamente alle pitture più tarde della bottega di Luca. Sono soprattutto i due santi in basso a sinistra (San Savino e Sant'Antonio abate, fig.18) e la stessa Vergine con il Bambino in alto (fig.19) a mostrarci caratteri più evidentemente signorelliani<sup>108</sup>. Se la Madonna e il Bambino palesano già una monumentalità e un tentativo di resa dei volti e dei gesti che cercano di aprire timidamente alla grazia delle novità romane raffaellesche, è soprattutto nella ieratica figura del San Savino in basso che possiamo riscontrare la traduzione più diretta di modelli tratti dal bagaglio pittorico della produzione tarda di Luca. Il santo vescovo, con il suo ricco abbigliamento, la sua posa statica, ben salda e possente, le rigide e quasi metalliche espressioni del volto, ha caratteri che potrebbero tranquillamente attribuirsi ad un personaggio signorelliano uscito dal pennello senile dell'artista cortonese. In particolare il nostro San Savino pare trovare un riferimento quasi pedissequo nel San Nicola (a destra in basso) della pala del Signorelli di San Francesco a Montone (1515, oggi conservata alla National Gallery di Londra, fig.21)<sup>109</sup>, opera che l'artista raffaellesco-signorelliano della tavola savinese sembra ben conoscere, magari avendo tratto anche spunto diretto dai cartoni, studi o disegni della stessa, come dimostrano altri vari riferimenti, abbastanza puntuali, visibili nel dipinto di Sant'Agostino, già nella chiesetta di Sant'Antonio dei Neri al Monte<sup>110</sup>. Su questa salda base signorelliana, presente comunque in tutte le varie partiture dell'opera, si innesta abbastanza chiaramente una sensibile e aggiornata influenza raffaellesca. Molto più evidente nei due santi in basso a destra (San Paolo eremita e San Sebastiano, fig.23) e nelle movimentate figure dei due angeli che incoronano la Vergine (fig.24), tutta l'opera è comunque pervasa, anche dove più statica e vicina ai modelli della bottega di Luca, da un certo dinamismo e da una certa vivacità coloristica che non possono che trovare le loro basi nelle importanti innovazioni capitoline. Così il San Paolo eremita, con la sua composta monumentalità, il San Sebastiano, aggraziato nel volto e fortemente plastico nelle nudità, e i due angeli carichi di movimento e di svolazzi che circondano la Vergine in Gloria, sembrano risentire senza dubbio di una frequentazione diretta dell'ambiente romano da parte del nostro artista della pala savinese, sia per l'evidente riproposizione di concetti figurativi che

---

fucina signorelliana, dove più anziani collaboratori potrebbero aver affiancato questo giovane allievo nelle sue sperimentazioni signorelliano-raffaellesche.

108 Nella Vergine e il Bambino si possono in particolar modo rilevare assonanze con la Madonna e il Bambino della tarda Pala di San Girolamo di Arezzo -1519-1522-, oggi conservata al Museo Nazionale aretino -sulla pala aretina si veda Henry 2014, pp. 293-296-, fig.20 per confronto.

109 Sull'opera si veda in Henry 2014, pp. 279-281.

110 Gli stessi Angeli in alto per la loro posizione e comunque un po' tutta l'impostazione generale dell'opera sembrano risentire del modello montonese -fig.22 per confronto fra le due tavole-; anche il paesaggio posto in basso sembra essere riprodotto con il medesimo schema nella pala savinese, così come l'impaginazione complessiva delle due pale, che è caratterizzata in maniera differente solo per una diversa collocazione di due santi e per la postura in piedi della Vergine col Bambino



potevano provenire a quelle date solo da un contatto stretto con queste innovazioni, sia per quei tentativi di composta naturalezza, malcelati in una certa durezza di fondo, che si palesano in queste figure più chiaramente raffaellesche. Volendo poi comparare queste composizioni più romane della pala savinese con il Papacello conclamato, documentato e certo degli affreschi Passerini e di quelli poco più tardi del presbiterio di Farneta<sup>111</sup>, scopriremo che l'artista raffaellesco-signorelliano del Monte ha già molte affinità tipologiche e compositive con il pittore cortonese, allievo di Luca Signorelli e Giulio Romano (fig.25 e fig.26). Concludendo dunque, a questo punto della trattazione, la nostra panoramica sul dipinto savinese, è il grazioso e antichizzante paesaggio sullo sfondo, con la compresenza di una bizzarra e originale scena della *Fuga in Egitto* (fig.27), che riassume in sé tutti i caratteri signorelliani e raffaelleschi, ben evidenti anche nel resto dell'opera, e che ci permette di valutarne tutta la grande valenza nella ricostruzione della personalità artistica del pittore della pala savinese. La piccola e alquanto rara scena della *Fuga in Egitto* che si svolge davanti ad un prato punteggiato di tende di viandanti accampati e in riposo, il sole che compare timido dietro ad una lieve pioggia, le nuvole plumbee che scaricano un forte acquazzone tra le colline, davanti l'arcobaleno che si insinua fra gli edifici di Roma con uno sveltante Colosseo; in primo piano, lungo il fiume, un caseggiato a destra e rovine antiche, un tempio<sup>112</sup> e una chiesa tipicamente cinquecentesca sulla sinistra<sup>113</sup>, in alto sopra la collina altri edifici tra la nebbia: tutto questo a definire un paesaggio intriso di cultura romana (e di richiami diretti a questa), che anticipa gli sfondi campestri con rovine delle prospettive del Salone del Palazzo Passerini a Cortona (fig.28) e che allo stesso tempo, soprattutto nei vari interpreti in primo piano della scena affollata della *Fuga in Egitto*, pare ancora memore di evidenti riflessi signorelliani che rimandano in particolare alle figure minute, ma comunque maestose, delle tante predelle più tarde prodotte dalla bottega di Luca.

L'altra opera uscita molto probabilmente dal pennello del nostro stesso giovane artista signorelliano-raffaellesco ci porta invece in territorio senese, precisamente a Montefollonico, piccolo borgo tra Torrita di Siena e Montepulciano, che si affaccia sulla Valdichiana, a non molta distanza dalla medesima Cortona. All'interno della Chiesa della Confraternita del Corpus Domini, sull'altar maggiore, troviamo una tavola raffigurante un *Compianto sul Cristo morto e Santi* (fig.16).

---

111 Il Kanter attribuisce giustamente al Papacello un affresco molto malandato conservato all'estremità destra del transetto della Chiesa dell'Abbazia di Farneta nei pressi di Cortona. Il dipinto, commissionato probabilmente dal Cardinale Passerini quale *ex voto* dopo un'epidemia di peste, si può datare tra il 1527 e il 1528, Kanter 1992, pp.98-99.

112 In particolare più avanti ci occuperemo della raffigurazione del tempio e della sua derivazione diretta da un modello tratto da una incisione di cultura romana.

113 Con rimandi non tanto velati probabilmente, almeno nell'idea, anche all'architettura del Calcinai a Cortona.

Il dipinto si trova ancora nella sua probabile originaria collocazione e pochissime sono in verità le fonti che ci chiariscono le sue vicende. Nel 1897 il Brogi lo ricorda come opera della maniera di Giacomo Pacchiarotto<sup>114</sup> e dobbiamo aspettare il 1991 per avere ulteriori notizie sulla tavola. Nel '91 infatti, alla fine del restauro dell'opera, fu pubblicato un breve contributo di Laura Martini sulla nostra pala, in un testo che analizza vari interventi conservativi su dipinti del borgo di Montefollonico. Lo scritto in questione attribuisce la tavola alla bottega del Signorelli, cercando di proporre assonanze con una *Madonna col Bambino e Santi* (fig.29) - assonanze che non sembrano riscontrarsi in questa opera, poiché piuttosto vi si scorgono contatti con la cultura fiorentina - conservata nel Convento di Sant'Agnese a Montepulciano e avvicinando l'opera alla produzione di Francesco Signorelli<sup>115</sup> - del quale non conosciamo tuttavia opere così aperte alla cultura capitolina e certamente nessun dipinto che non riproponga in maniera assai artigianale e imperfetta gli schemi dettati dallo zio Luca -. Interessante è annotare che, già in questo testo, si riconosce la mano di un "ignoto pittore" che, anche nella nostra tavola di Montefollonico, sa coniugare "la cultura di base signorelliana" con "i nuovi modelli proposti da Raffaello e dalla sua scuola"<sup>116</sup>. Una veloce considerazione sull'opera del Corpus Domini la aggiunge anche il Kanter nella sua monografia sul Signorelli. Qui<sup>117</sup> lo storico dell'arte americano attribuisce la tavola di Montefollonico al signorelliano Bernardino di Jacomo alias Gatto - allievo di Luca, citato in alcuni documenti cortonesi<sup>118</sup>, di cui però non conosciamo nessuna opera certa -, che negli anni successivi alla morte del Signorelli - o comunque in assenza dell'intervento del maestro - avrebbe compiuto la pala del Corpus Domini e l'altra, già citata, del Convento di Sant'Agnese a Montepulciano. Attorno all'autore della nostra tavola restano quindi molti dubbi e l'unica certezza evidente, osservando il dipinto - tra l'altro molto spulito e mancante parzialmente di stesura pittorica originale, come ha evidenziato il recente e citato restauro -, sta nella chiara derivazione signorelliana dello schema compositivo generale dell'opera che proprio per questo motivo potrebbe essere uscita con più sicurezza dalla medesima bottega di Luca. La pala è infatti senza dubbio modellata sull'esempio diretto del *Compianto* (fig.30) dipinto dal Signorelli nel 1501-1502 per la Chiesa di Santa Margherita a Cortona ed oggi conservato al Museo Diocesano<sup>119</sup>. Simile è la posa del Cristo morto, affine è l'affollamento di figure attorno al Deposto e chiari rimandi sono evidenti nelle due scene della

---

114 Brogi 1897, p. 606.

115 Martini 1991, pp. 42-44.

116 Ivi, p. 43.

117 Henry, Kanter, Testa 2001, p. 35.

118 Ivi, p. 30, p. 35.

119 Casciù 1992, pp. 112-117, Henry, Kanter, Testa 2001, p. 142 e Henry 2014, pp. 213-217.

*Crocifissione* e della *Deposizione dalla Croce* che si svolgono alle spalle della composizione centrale - anche se nella pala cortonese, accanto alla *Crocifissione*, troviamo la *Resurrezione* -. La trattazione delle singole partiture pittoriche rivela però, in chiara continuità con l'opera di Monte San Savino (fig.17)<sup>120</sup>, l'evidente giustapposizione di due culture, quella signorelliana e quella raffaellesca, che in questo caso si fondono solo parzialmente, palesando, nella maggior parte delle figure, una decisa virata verso toni più vicini alla scuola romana di Raffaello. Così in parte la Madonna e più decisamente il Cristo morto rivelano un'adesione quasi caricaturale ai modi del Signorelli, evidenziando probabilmente la mano di un discepolo più attardato del maestro cortonese, magari identificabile proprio con lo sfuggente Gatto citato dal Kanter<sup>121</sup>. Le altre figure invece, pur con una base comune di cultura signorelliana ben individuabile, acclarano maggiormente la presenza di una seconda mano guidata dalla conoscenza diretta del raffaellismo romano; mano che può essere identificata ancora una volta con quella dell'artista già visto in azione nella tavola di Monte San Savino. Nell'opera di Montefollonico l'apertura verso modi raffaelleschi sembra così segnare un ulteriore scatto in avanti e molte figure paiono avere già evidenti tangenze con la produzione successiva e più caratterizzata in senso romano del Bernabei. La Maria di Cleofa vestita d'arancio, al centro, il San Giovanni Evangelista in piedi dietro al Cristo Deposto (fig.31), Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea a destra nel gruppo degli astanti (fig.32, fig.33) e la Maddalena in basso palesano espressioni e forti accenti papacelliani, che si possono riscontrare in alcune figure degli affreschi del Palazzone Passerini, sicuramente di poco successivi alla tavola del Corpus Domini. Stessi caratteri, però meno marcati, si possono individuare nel San Bernardino e nel San Paolo a sinistra, mentre le due piccole scene sullo sfondo, in alto, paiono ancora debitrice degli schemi signorelliani. L'ultimo chiaro riferimento alla cultura raffaellesca romana sta infine nel paesaggio alle spalle del *Compianto* (fig.34), che ancora una volta sembra anticipare le soluzioni del Bernabei nelle decorazioni a prospettive del Palazzone a Cortona.

Partendo dall'assunto che le due interessanti tavole fin qui analizzate determinino con una certa chiarezza la presenza ben riconoscibile e caratterizzata di una mano unica e predominante appartenente ad un artista ancora acerbo e probabilmente giovanissimo, che sta maturando uno stile in evoluzione da una base signorelliana verso accenti sempre più romani e raffaelleschi, possiamo provare a dare un volto più definito e specifico a questo pittore anonimo, forse già attivo nella bottega di Luca. Le due opere, probabilmente uscite dalla medesima fucina dell'artista cortonese,

<sup>120</sup> La mano che ha dipinto la pala di Montefollonico è senza dubbio la stessa della tavola savinese.

<sup>121</sup> Artista cortonese, di cui parleremo meglio più avanti, che potrebbe aver affiancato il nostro Bernabei nell'esecuzione della pala di Montefollonico proprio come altri collaboratori avevano forse partecipato alla stesura della tavola savinese; tutto questo nell'ottica che le due opere siano uscite evidentemente dalla bottega signorelliana.

sono il tangibile frutto dell'aggiornamento romano che stava prendendo campo sempre più prepotentemente all'interno della stessa. Sappiamo ormai quasi con certezza che un solo giovane artista in quell'area geografica, a quelle date, poteva avere un tale bagaglio culturale romano da unire così palesemente con le sue precedenti e probabili frequentazioni signorelliane. Questo pittore, senza dubbio, poteva essere solamente il cortonese Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello che, proprio negli stessi anni in cui si aggiornava a Roma sulle novità raffaellesche, dovette licenziare giovanissimo<sup>122</sup> le due pale di ambito chianino<sup>123</sup>, avendo forse mantenuto, come avevamo già supposto precedentemente, un forte rapporto con la bottega del suo primo maestro anche durante il suo fondamentale tirocinio capitolino. Le forti attinenze stilistiche fra le due opere esaminate e i primi lavori certi attribuibili al Papacello<sup>124</sup> sono poi il sigillo che ci permette di chiudere pressoché definitivamente la questione e di poter affermare con una certa sicurezza che il nostro artista signorelliano-raffaellesco sia proprio Tommaso d'Arcangelo Bernabei da Cortona. La tavola savinese e quella di Montefollonico sono quindi le probabili testimonianze di questa fase della carriera del Bernabei in cui, ancora in anni di apprendistato, doveva dividersi fra le commissioni signorelliane e il suo importante ed epifanico aggiornamento presso i cantieri raffaelleschi guidati da Giulio Romano. Le due opere sono così allo stesso modo sia le prove pittoriche dei trascorsi signorelliani del Papacello<sup>125</sup> che l'anello di congiunzione fra la sua prima formazione cortonese e quella tutta raffaellesca avvenuta a Roma. Questi due dipinti, testimoni dell'evoluzione culturale di un giovane artista, ci permettono dunque di non vedere più nel Bernabei un *“preteso signorelliano”* e un *“misconosciuto raffaellesco”*<sup>126</sup>, ma molto più semplicemente un pittore la cui formazione, avvenuta a cavallo fra il secondo decennio del Cinquecento e gli inizi del terzo, fu probabilmente al contempo signorelliana e raffaellesca.

Se queste di area chianina sono le prime due commissioni, ascrivibili forse proprio alla bottega di Luca, in cui è individuabile la mano del Papacello, sicuramente il Bernabei, tra l'ottobre del 1524 e l'anno successivo, passato poco tempo da questi lavori e appena rientrato definitivamente da Roma nell'autunno di quello stesso anno<sup>127</sup>, portò a termine l'impresa tutta signorelliana<sup>128</sup> per la dispersa

122 Essendo nato all'incirca nel 1505, non poteva avere sicuramente più di diciotto anni.

123 Avvalendosi probabilmente dell'aiuto di altri collaboratori di Luca di cui parleremo diffusamente più avanti.

124 Si vedano i vari confronti, in particolare con gli affreschi del Palazzone, prime opere sicuramente papacelliane.

125 Del tutto diverse e più probanti di quelle scelte dal Salmi, Salmi 1923.

126 Gori Sassoli 1988.

127 Giulio Romano partì da Roma intorno al 6 ottobre 1524 -Parlato 2001, p. 42-, è quindi probabile che anche il Bernabei si fosse riportato definitivamente a Cortona intorno a quella data; sarà infatti già sicuramente a Cortona il 10 dello stesso mese, Kanter 1992, p. 100.

128 Un primo contratto stipulato dal Signorelli per questa pala, datato 11 marzo 1509, è stato pubblicato dal Mancini, Mancini 1903, pp. 154-155.

pala del monastero delle Santucce a Cortona<sup>129</sup>, prima testimonianza documentaria diretta rimastaci del legame fra i due pittori cortonesi<sup>130</sup>. Proprio negli stessi giorni in cui iniziava a lavorare al Palazzone Passerini, probabilmente attorno alla metà dell'ottobre 1524<sup>131</sup>, il 31 ottobre dello stesso anno concluse con le monache benedettine delle Santucce il contratto per l'esecuzione della non più esistente *Assunzione*<sup>132</sup> della chiesa del medesimo monastero, quasi che lui, vero erede della bottega di Luca (non certo l'impalpabile Francesco Signorelli, come vedremo specificamente più avanti), appena rientrato dal tirocinio capitolino, si fosse impegnato subito a portare a termine le più importanti commissioni lasciate incompiute per la morte del suo maestro<sup>133</sup>. La tavola per il monastero delle Santucce era stata infatti commissionata allo stesso Luca già nel 1509<sup>134</sup>, con l'impegno di portarla a compimento entro due anni (quindi non oltre il 1511)<sup>135</sup>, al posto del pagamento della dote per l'ingresso di una sua nipote nel medesimo cenobio femminile cortonese<sup>136</sup>; né lo stesso Signorelli, né altri allievi della sua bottega condussero però a termine questa annosa impresa (e chissà, forse nemmeno la avviarono), che probabilmente proprio il Bernabei dovette incaricarsi di concludere appena rientrato definitivamente da Roma<sup>137</sup>, anche per non sottostare alle gravose clausole pecuniarie di cui avrebbe dovuto rispondere forse in prima persona<sup>138</sup>. Se la continuità fra il Signorelli e il suo erede Papacello è qui ben ricostruibile attraverso fonti documentarie che evidenziano chiaramente come il Bernabei proseguì un lavoro lasciato incompiuto dal maestro, dobbiamo approfondire meglio, nel seguito della nostra disamina, altre imprese che ebbero probabilmente le stesse caratteristiche di legame non casuale fra i due pittori cortonesi. Tutte queste commissioni portate a termine dal Bernabei, a partire da quella documentata

129 Già non più presente a metà del Settecento, Cardile 1982, p. 32.

130 Si vedano Mancini 1903, pp. 154-155 e Kanter 1992, p. 100.

131 Il 17 ottobre è già al lavoro al Palazzone; dovrebbe aver iniziato a lavorare subito dopo la sua emancipazione dal padre del 10 ottobre, per i documenti specifici si veda Kanter 1992, p. 100.

132 Per le specifiche del contratto sottoscritto dal Papacello, ove si trovano le varie clausole esecutive dell'opera e la sua descrizione si veda ancora Kanter 1992, p. 100; per annotazioni sulla prima commissione signorelliana e sull'affidamento successivo dell'opera al Papacello si veda sempre Kanter 1992, p. 96.

133 Approfondiremo di seguito le varie questioni legate alle decorazioni del Palazzone, ai vari lavori per il Calcinajo a Cortona e al cantiere di San Crescentino a Morra; interessante, in questo contesto di continuità con il Signorelli, è anche annotare come il Papacello il 10 ottobre 1524 si emancipi dal padre Arcangelo -Kanter 1992, p. 100-, a probabile dimostrazione che appena rientrato a Cortona, per poter stipulare contratti con la nuova qualità di maestro ereditata da Luca, gli servisse necessariamente questo nuovo *status*.

134 Mancini 1903, pp. 154-155.

135 Ibidem.

136 Ibidem.

137 Probabilmente appena presa in mano l'attività del suo defunto maestro.

138 Il Mancini ci informa che, qualora l'opera non fosse stata compiuta entro due anni, gli eredi avrebbero dovuto pagare la grossa somma di 70 ducati larghi in oro -Mancini 1903, pp. 154-155-; probabilmente in seguito alla morte della nipote, mai più nominata nei documenti -Henry 2014, p. 251-, nacque forse un annoso contenzioso attorno alla realizzazione dell'opera, risolto solo dal Papacello -magari impaurito dal dover esborsare quella cifra importante-, una volta morto Luca e ereditata la sua bottega.

delle Santucce, rivestono così un ruolo fondamentale nel dimostrare ulteriormente il rapporto stretto fra il Papacello e il suo primo maestro Luca, non dovendo essere assolutamente fortuita la presenza della mano di Maso a completamento di alcune importanti imprese avviate proprio dal Signorelli e dalla sua bottega. Tra il 1524 e non troppo oltre la metà del decennio successivo infatti Tommaso erediterà e porterà a termine ben quattro importanti commissioni e cantieri tutti chiaramente signorelliani: la già citata e analizzata pala per le Santucce (compiuta entro il 1525)<sup>139</sup>, la grande impresa decorativa del Palazzone (finita entro il 1527)<sup>140</sup>, il completamento delle decorazioni all'interno e all'esterno della chiesa del Calcinaio a Cortona (prese in mano già nel 1525 e compiute verso il 1543)<sup>141</sup> e la conduzione a termine del ciclo di affreschi di San Crescentino a Morra (ipoteticamente compiuto verso la metà del quarto decennio del Cinquecento), nei pressi di Città di Castello.

#### *1.1.2.2 Il cantiere del Palazzone a Cortona.*

Pochi giorni avanti il 31 ottobre 1524, data in cui prese in mano il controllo completo della commissione signorelliana delle Santucce, il 17 dello stesso mese il Papacello si trovava già nel bel mezzo del cantiere per le decorazioni del Palazzone Passerini a Cortona, carico delle tante novità di prima mano portate in patria direttamente da Roma. Un importante documento che riporta quella data ci informa infatti di un sostanzioso contratto dotale in favore di una delle sue sorelle che fu sottoscritto proprio all'interno di questo edificio signorile alla presenza, in qualità di testimoni, di due lavoranti (un carpentiere e un muratore) che stavano probabilmente approntando le varie operazioni preparatorie all'esecuzione degli affreschi che di lì a poco si sarebbero avviati<sup>142</sup>. Rientrato da Roma forse proprio da pochissimi giorni<sup>143</sup>, il Bernabei si era prima affrancato dalla potestà del padre Arcangelo<sup>144</sup> e, divenuto ormai maestro a tutti gli effetti, aveva potuto sottoscrivere quel contratto forse molto oneroso<sup>145</sup> con il cardinale Passerini che, già a metà dello stesso mese, gli permise di essere pienamente al lavoro nell'importante cantiere del Palazzone.

---

139 Kanter 1992, p.100.

140 Per considerazioni specifiche sulle tempistiche esecutive delle decorazioni del Palazzone si vedano Gori Sassoli 1988, pp. 22-23 e Kanter 1992, p. 96.

141 Si vedano ancora Gori Sassoli 1988, pp. 23-26 e Kanter 1992, pp. 96-98.

142 Per le specifiche del documento si veda in Ivi, p. 100.

143 Attorno al 6 ottobre, come già visto, per la partenza da Roma di Giulio Romano proprio in quei giorni, Parlato 2001, p. 42.

144 Questo era avvenuto già il 10 ottobre, Kanter 1992, p. 100.

145 Anche considerata la grossa cifra di 42 fiorini concessa alla sorella, che doveva attingere sicuramente dalla prima *tranche* dei pagamenti per i lavori al Palazzone, Ibidem.

Questi ben documentati lavori papacelliani nella residenza del prelado cortonese vanno ora però attentamente inquadrati in senso più ampio nell'ambito delle commissioni signorelliane rimaste incompiute dopo la morte del maestro. Mai, prima che in questa sede, si era supposto che l'intera affrescatura degli interni del Palazzone fosse stata affidata proprio ai pennelli di Luca e della sua industriosa bottega. Lo stesso Vasari, che pur evidenzia molto bene la presenza del Signorelli al lavoro nella cappella della villa<sup>146</sup>, non è sufficientemente chiaro sul ruolo preciso di Luca nell'impresa complessiva di decorazione degli interni della dimora signorile. Troppo esagerata in questo senso è stata sempre intesa, proprio partendo dalle parole del Vasari<sup>147</sup>, la reale parte che dovette avere Bitte Caporali nell'esecuzione di tali affreschi, quale ideatore di tutte le decorazioni ed esecutore di gran parte di esse o almeno delle prospettive del Salone con storie romane<sup>148</sup>. Come evidenziato pure dal Gori Sassoli, il pittore perugino ebbe, oltre all'importante incarico di architetto, quello probabile di solo supervisore degli interi lavori<sup>149</sup>; è perciò più facile comprendere e supporre, alla luce di questo, che fu proprio il Signorelli, nella sua città natale, poco prima della sua morte, a prendersi l'incombenza, con la sua bottega, dell'esecuzione delle varie pitture degli interni di questa prestigiosa residenza nobiliare cortonese.

Andiamo però con ordine e per inquadrare meglio la situazione, cerchiamo di ricostruire interamente e velocemente le vicende storiche della dimora Passerini (fig.35), fin dagli inizi della sua edificazione e nelle varie specificazioni dei processi decorativi che si svilupparono pressoché parallelamente. Non vi sono documenti né date certe sull'avvio dei lavori del Palazzone e la prima fonte attendibile che ci dà conto di alcune notizie sull'edificio è proprio il Vasari<sup>150</sup> che tuttavia non fornisce ragguagli particolari sull'inizio della costruzione della villa. A parte le varie considerazioni sulle decorazioni, che abbiamo già visto in ordine sparso e sulle quali torneremo meglio più avanti, il pittore aretino indica con chiarezza che l'architetto del Palazzone fu proprio Giovan Battista Caporali<sup>151</sup>. Questi, pittore perugino abbastanza noto in patria (se non altro per il fatto di essere figlio di Bartolomeo Caporali), si era probabilmente avvicinato all'architettura, come sostiene anche lo stesso Vasari, in maniera del tutto amatoriale, forse subito dopo essersi cimentato nel commentare Vitruvio qualche anno più avanti<sup>152</sup>. I lavori, diretti proprio da Bitte, avviarono dunque l'edificazione della dimora Passerini, a pochi chilometri da Cortona, in quella zona a mezza collina detta *Fonte*

---

146 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

147 Ibidem.

148 Scarpellini 1981, pp. 66-73.

149 Gori Sassoli 1988, p. 21.

150 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

151 Da lui erroneamente chiamato, come abbiamo già visto, Benedetto, Ibidem.

152 Ibidem.

*Cumula*. La datazione dell'inizio di queste operazioni di costruzione della villa, solo ipoteticamente, può essere collocata fra 1519 e il 1521<sup>153</sup>. Certo è però, come ci informa il Kanter, che il 23 novembre del 1518 la madre di Silvio Passerini, Margherita, acquistò la proprietà dove sorge ora la villa, che già constava di un “*Palatio*” e di altri edifici minori<sup>154</sup>. È dunque forse poco dopo questa data che il Caporali dovette iniziare a lavorare alla costruzione della villa, partendo dall'accorpamento delle preesistenze e terminando probabilmente l'edificazione entro il giugno 1524, quando Ippolito de' Medici vi si recò in visita allo stesso cardinale Passerini<sup>155</sup>. Ma lo stato dei lavori doveva essere già molto avanzato nel 1523, quando il Signorelli iniziò per primo a decorare gli interni della villa. Come doveva essere conveniente per la commissione di un importante prelato quale il Passerini le pitture si iniziarono proprio dalla cappella dell'edificio (fig.36), dal luogo più sacro all'interno della villa. Anche se lo stesso Vasari tende a dividere l'impresa della decorazione della cappelletta dal resto degli affreschi del Palazzone<sup>156</sup>, dove vede una predominanza del ruolo del Caporali, alla luce di quanto già sottolineato nel rapporto fra Papacello e Signorelli e sullo stile per nulla romano di Bitte, è più facile supporre che il cardinale cortonese affidasse, subito e solamente a Luca e alla sua bottega, l'incarico di dipingere gli interni della sua dimora cortonese<sup>157</sup>. I lavori dentro la villa Passerini condotti direttamente dall'anziano maestro si limitarono però esclusivamente alla piccola cappella. Qui, seguendo schemi già consolidati<sup>158</sup>, Luca, con la collaborazione decisiva della bottega, dipinse la volta (fig.37), di cui restano pochi lacerti con una testa maschile e una *Sibilla* seduta, e la parete dell'altare del piccolo sacello, in cui rappresentò il *Battesimo di Cristo* (fig.38). Vasari, oltre a descrivere quanto dipinto da Luca, ci dice che il Passerini affidò la decorazione della cappella al Signorelli perché desiderava avere pure pitture di sua mano all'interno della residenza e pone poi giustamente un accento particolare sul fatto che l'anziano artista cortonese morì proprio mentre stava lavorando a quegli affreschi, lasciandoli di fatto incompiuti<sup>159</sup>. Una tradizione tutta cortonese, ribadita da alcune fonti locali<sup>160</sup>, vuole in particolar modo che Luca sia morto proprio mentre dipingeva all'interno della cappelletta, confermando e meglio specificando quanto sostenuto dal biografo aretino. Discostatosi

153 Il Frescucci colloca l'inizio dei lavori nel 1521, Frescucci 1965, p. 15; il Kanter pone invece l'avvio dei lavori attorno al 1519 o poco dopo, Kanter 1992, p. 96. Si veda anche Matracchi 2002, pp. 367-370.

154 Si veda in Kanter 1992, p. 96.

155 La villa doveva essere quindi a quella data completamente abitabile, Ibidem.

156 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

157 Anche il Fabbrini sembra sottintendere questa cosa, parlando dei lavori lasciati incompiuti da Luca per la sua morte e della ferma volontà del Passerini di decorare il piano nobile della villa, nonostante questo funesto accadimento, Fabbrini seconda metà del secolo XIX, ms. 704 BCAE, vol. I, vita di Luca Signorelli, fol.135, p.181 e seguenti.

158 Facendo probabilmente largo uso di disegni e cartoni utilizzati già per altre imprese.

159 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

160 Mancini 1903, p. 240; Frescucci 1965, p. 24.



all'indietro per vedere l'effetto di quanto dipinto, Luca sarebbe caduto incidentalmente dai ponteggi, procurandosi le brutte ferite che lo avrebbero condotto a morte nel giro di pochi giorni. Leggenda o verità quest'ultima, sta di fatto che Luca morì e lasciò sicuramente incompiuti sia gli affreschi della cappella che tutti i vari lavori di decorazione degli interni che il cardinale probabilmente gli aveva affidato. Fu forse in quei medesimi anni e all'interno della stessa commissione affidata a Luca dal Passerini che furono eseguiti altri interessanti affreschi signorelliani, pressoché inediti<sup>161</sup>, che decorano ancora un tabernacolo viario posto poco fuori la residenza del cardinale (fig.39). Queste pitture, una *Madonna col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* (fig.40) che si stagliano davanti ad una bella prospettiva architettonica, seppur molto sciupate, sembrano appartenere alla medesima fase dei lavori del vicino Palazzone, per le tante assonanze esecutive ancora riscontrabili e per una certa durezza confrontabile con le figure degli affreschi del sacello della villa. Molto probabilmente dunque, sia la cappella interna che questa Maestà furono le prime pitture eseguite da Luca e dai suoi collaboratori per l'intervento complessivo da portare avanti per il cardinale cortonese. Le non poche continuità stilistiche ed esecutive (fig.41, fig.42) fra i lavori papacelliani avviati nell'ottobre 1524 e queste prime decorazioni signorelliane dell'anno precedente<sup>162</sup> determinano poi il legame forte fra questa prima fase del cantiere decorativo del Palazzone e la seconda, tutta condita di cultura romana, guidata dal Bernabei. In tal senso è possibile che il Passerini avesse già richiesto a Luca un intervento cospicuo dei suoi allievi più aggiornati sulle novità romane, cosa che si rese poi inevitabile quando il maestro venne a mancare nell'ottobre del 1523. Le fastose movenze capitoline espresse dal Papacello e collaboratori fin dalle scene del Salone romano saranno il culmine di quel percorso di innovazione del linguaggio della bottega signorelliana già in incubazione, come abbiamo precedentemente visto, da circa un decennio. A partire dalla metà di ottobre del 1524 dunque Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello, il più giovane e promettente degli allievi di Luca, si mise al lavoro nel cantiere del Palazzone, che il suo anziano maestro, ormai morto, aveva lasciato senza guida un anno prima. Rientrato da Roma alla partenza di Giulio Romano, come già detto, si porrà subito e saldamente a capo della bottega cortonese di Luca<sup>163</sup> e assieme ad altri collaboratori porterà a termine, non oltre il 1527, tutte le decorazioni all'interno del Palazzone<sup>164</sup>. Non entreremo ora nel merito delle singole pitture papacelliane della villa Passerini, cosa già fatta

161 L'unica veloce menzione si trova in Castelli 1999, p. 45.

162 In particolar modo con gli affreschi della cappella, che, seppur rimaneggiati probabilmente nell'Ottocento, rivelano ancora molte assonanze con le decorazioni del Bernabei.

163 Su questioni specifiche dell'eredità signorelliana torneremo puntualmente con un paragrafo *ad hoc*.

164 Le decorazioni al piano nobile del Papacello e collaboratori riguardano il Salone con Storie di Roma, la cosiddetta Sala del Fregio, la Sala della Torre e altri spazi rimaneggiati quasi totalmente nell'Ottocento, Gori Sassoli 1988, *passim*.

egregiamente da altri studi<sup>165</sup> e su cui torneremo più avanti soprattutto per quanto riguarda le derivazioni da modelli raffaelleschi riscontrabili in gran parte di esse; porremo invece il nostro accento sull'*équipe* tutta di derivazione signorelliana che dovette accompagnarlo nell'esecuzione di questi vari affreschi. Andiamo dunque di nuovo alle parole del Vasari e cerchiamo di analizzare meglio dapprima la figura di quel secondo Tommaso, coinvolto nei lavori del Palazzone, che ha portato tanta sfortuna critica allo stesso Bernabei. Il biografo e pittore aretino, a proposito dei frescanti che secondo lui stavano aiutando il Caporali nelle opere del Palazzone, cita questo Tommaso<sup>166</sup> ancora ad oggi ritenuto dai più un collaboratore ignoto del medesimo Papacello<sup>167</sup>. Indagando meglio fra gli artisti cortonesi riconducibili a quel periodo, che avessero tale nome, emerge senza dubbio la figura del già citato Tommaso di Stefano de Porrendolis detto Maso Porro. Conosciuto soprattutto come collaboratore e seguace del Marcillat<sup>168</sup>, il suo legame è ampiamente documentato sia con il Signorelli che con il Papacello<sup>169</sup>, suoi concittadini. È probabile che Maso, già impegnato a quelle date con il Marcillat nei titanici affreschi delle volte del Duomo di Arezzo<sup>170</sup> e quindi ampiamente esperto in questo tipo di lavori, si fosse reso disponibile ad aiutare il giovane erede della bottega dalla quale egli stesso forse proveniva. Pure la familiarità con la quale il Vasari sembra ricordarlo semplicemente per nome (lo chiama solamente Tommaso), tradisce quella contiguità che lo stesso Giorgio poteva avere proprio con un altro discepolo del Marcillat, quale lui stesso era<sup>171</sup>. È invece difficile scorgerne la mano negli affreschi papacelliani, in quanto il solo pittore palesemente differente, non nominato dal Vasari<sup>172</sup>, che appare chiaramente in quattro scene

165 Gori Sassoli 1988, Kanter 1992, Corsi 1999, Gialluca 2010.

166 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639.

167 Gori Sassoli 1988, p. 17.

168 Si veda Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 229; Mancini 1909, pp. 66-67 e p. 89.

169 Maso Porro, il cortonese Tommaso di Stefano Porrandelli - Kanter 1992, p.102, nota 18 -, sicuramente fu un maestro vetraio seguace del Marcillat - Mancini 1909, pp. 66-67 e p.89 -, la cui prima formazione però poteva essersi svolta proprio presso la bottega del Signorelli, come lo fu per altri aiuti cortonesi del pittore di vetrate francese, tra i quali Michelangelo Urbani, che dalla fucina signorelliana prese le sue mosse d'artista - Fabbrini seconda metà sec.XIX, ms.706 BCAE, vol.III, Vita di Michelangelo Urbani, fol.67, p.2 -. Ad ulteriore conferma di questo possibile alunnato signorelliano del Porro si può riferire di un fatto molto interessante. Nel 1517, secondo alcuni documenti citati dal Mancini - Mancini 1903, p.167 -, il giovanissimo Porrandelli fu inviato dal Signorelli presso il Marcillat per restituirgli dei soldi che l'artista francese aveva prestato al maestro cortonese alcuni mesi prima. Questo dimostra evidentemente come Tommaso fosse in stretti rapporti sia con il Signorelli, sia con il Marcillat e che forse dividesse il suo apprendistato fra le botteghe dei due maestri. Il Porro successivamente lavorerà sicuramente con il Bernabei che fornirà il disegno nel 1532 per una vetrata nella Chiesa di San Lorenzo a Spello - Rossi 1872, pp.83-84 - e tra i due i rapporti dovevano essere abbastanza frequenti, visto che nel 1538 lo stesso Porrandelli sarà testimone del contratto dotale di Margherita Zaccagnini - Kanter 1992, p.102 -, che di lì a poco diverrà la moglie del nostro Papacello. Alla luce di tutto questo è possibile immaginare che il secondo Tommaso, citato dal Vasari - Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 639 - nell'esecuzione delle decorazioni del Palazzone a partire dal 1524, possa essere proprio lo stesso Porro.

170 Nel 1522 è tra i lavoratori documentati agli affreschi aretini del Duomo, assieme all'Urbani, Henry 1995, p. 220.

171 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 229.

172 Il Vasari però parla comunque di altri anonimi aiuti che definisce discepoli e garzoni che potrebbero proprio essere,

del Salone romano (fig.43, fig.44, fig.45, fig.46)<sup>173</sup>, è senza dubbio l'altro allievo della bottega del Signorelli e “compagno d'avventure” capitolino del Papacello, Vittorio Cirelli da Montone. Abbiamo già accennato in precedenza a questo secondo allievo raffaellesco del Signorelli, che condivise l'apprendistato romano con il giovane Bernabei, e ne abbiamo tracciato il rapporto con il Papacello in altra sede<sup>174</sup>; più avanti, in un paragrafo specifico, analizzeremo puntualmente la compagnia artistica fra il Bernabei e il pittore montonese e la loro attività comune quali importanti diffusori del verbo romano tra Toscana orientale e Umbria. Sarà qui che definiremo meglio anche il ruolo non secondario che egli ebbe come collaboratore del Papacello, fin dai nostri affreschi del Palazzone. Tommaso Bernabei dunque, con l'aiuto di alcuni tra i più giovani e aggiornati allievi della bottega signorelliana, portò a termine entro e sicuramente non oltre il 1527<sup>175</sup> la più importante e prestigiosa delle commissioni ereditate da Luca, apprestandosi successivamente a concluderne altre, a cui abbiamo già accennato, e che vedremo proprio ora di seguito.

### *1.1.2.3 Il cantiere del Calcinaio a Cortona.*

Sempre poco fuori Cortona, più o meno negli stessi anni delle imprese del Palazzone, si stavano portando avanti e ultimando i vari lavori per il Santuario di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio (fig.47), altro importante e prestigioso cantiere che dovette attrarre non poco le migliori maestranze attive nel territorio. Il grande edificio sacro, la cui costruzione era stata avviata nel 1485 ad opera di Francesco di Giorgio Martini<sup>176</sup>, appena un anno dopo i miracolosi eventi del venerdì santo del 1484<sup>177</sup>, fu terminato nella sua cupola e nella sua struttura architettonica solo nel 1514, ad opera del fiorentino Pietro di Domenico di Norbo<sup>178</sup>. A partire dal 1516 furono poi il Marcillat e i suoi collaboratori ad occuparsi delle varie vetrate<sup>179</sup>, di cui oggi restano solo quella bellissima dell'occhio in facciata (fig.48) e quelle per due finestre dell'area presbiteriale della chiesa (fig.49, fig.50)<sup>180</sup>.

---

come Tommaso Papacello e Maso Porro, provenienti dalla stessa bottega di Luca, sempre seguendo l'interpretazione linguistica data al “*suo discepolo*”, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita Signorelli, III, p. 639.

173 Le scene sono le seguenti: *Giunio Bruto a Delfi*, *Lotta tra Orazi e Curiazi*, *Il pedagogo di Faleri* e *Tarquinio Prisco e i figli di Anco Marzio*.

174 Simonelli 2014.

175 Si veda Gori Sassoli 1988, p. 22.

176 Matracchi 1991, pp. 15-16.

177 Mancini 1868, p. 5 e seguenti; Matracchi 1991, p. 15.

178 Ivi, pp. 18-19.

179 Mancini 1909, pp. 21-24 e Fabbrini seconda metà secolo XIX, vita di Michelangelo Urbani, ms. 706 BCAE, vol. III p.3 e ms. 705 BCAE, vol. II, vita del Papacello, p. 4, qui si specifica che l'Urbani e il Porro lavorarono ai vetri del Calcinaio.

180 Le vetrate sono quella dell'occhio in facciata con la *Madonna della Misericordia* e quelle del presbiterio, a destra un San Sebastiano, a sinistra un San Paolo, si veda Mancini 1909, pp. 21-24 e p. 89 e il Sito CNR all'indirizzo:

Ancora allo scoccare del terzo decennio del Cinquecento dovevano però proseguire i lavori di sistemazione della chiesa, soprattutto negli interni, dove i vari altari<sup>181</sup> necessitavano di decorazioni degne della grande valenza del bel tempio mariano. Ad accaparrarsi le importanti commissioni per le decorazioni di gran parte degli altari (e forse delle decorazioni pittoriche tutte della chiesa) fu probabilmente ancora una volta Luca Signorelli con la sua industriosa bottega<sup>182</sup>. Non esistono documenti certi che comprovino questo monopolio signorelliano sull'esecuzione delle varie pale per gli altari del Santuario<sup>183</sup>, ma è probabile che fosse proprio l'anziano maestro, assieme ai suoi allievi, a prendersi l'onere di accontentare, con la sua ancora luminosa celebrità (almeno in patria e nelle zone limitrofe), i vari patroni che si dividevano gli spazi della chiesa. È cosa certa che le tre opere pittoriche più antiche<sup>184</sup>, ancora presenti oggi sugli altari del Santuario, siano chiaramente uscite dalla bottega di Luca. Le tre tavole, le già citate *Immacolata Concezione* (fig.12), *Adorazione dei Magi* (fig.13) e *Annunciazione* (fig.14), sono ritenute ad oggi frutto dei pennelli di Francesco Signorelli e collocate in un arco temporale che va tra il 1523 e il 1527<sup>185</sup>. Attribuibili piuttosto genericamente alla bottega di Luca, come prodotto di allievi ben più dotati di Francesco che dovettero seguire pedissequamente schemi dettati dall'anziano maestro, sono invece forse databili più precisamente e più omogeneamente (licenziate tutte in un'unica soluzione) tra il 1523 e il 1524<sup>186</sup>, in quell'interludio fra la morte di Luca e l'inizio dell'era raffaellesca, a guida papacelliana, della bottega del Signorelli.

Così anche al Calcinaio, come già era successo quasi contemporaneamente per la pala delle Santucce e per gli affreschi del Palazzone, il Papacello subentrò al suo primo maestro per portare a termine impegni destinati forse in origine proprio alla bottega di Luca. Tra il 1525 e i primi anni Quaranta del Cinquecento il Bernabei fu infatti pressoché l'unico artista ad accaparrarsi tutte le varie decorazioni pittoriche del Calcinaio, escludendo le tavole che il fiorentino Jacone licenziò per

---

<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Toscana/Cortona/0calcinaio.htm>

181 Anche alcune finestre, come vedremo, furono terminate proprio più avanti, in questi medesimi anni.

182 L'erudito cortonese Fabbrini specifica la presenza della bottega di Luca all'opera per le pale degli altari, definendone anche la continuità con il Papacello, che avrebbe terminato, al suo rientro da Roma, le tavole lasciate incompiute dal maestro, a causa della sua scomparsa nel 1523, Fabbrini seconda metà secolo XIX, ms. 705 BCAA, vol. II, vita del Papacello, p. 4.

183 Forse, come già detto, la bottega del Signorelli si dovette occupare di tutte le decorazioni pittoriche; già nel 1499 infatti Luca si era impegnato per affrescare probabilmente due cappelle, poi mai realizzate, Henry 2014, p. 317.

184 Se si esclude ovviamente la venerata immagine della Vergine, affresco di inizio Quattrocento, Matracchi 1991, p. 25.

185 Kanter 1994, passim.

186 La datazione dell'*Immacolata* è certa in base ad un documento e alla data apposta sulla predella -esecuzione dell'opera tra il 1523 e il 1524, data quest'ultima apposta sul gradino, si veda Kanter 1994, p. 201-; le altre due opere invece hanno datazione incerta anche per l'inattendibilità del Pinucci sull'*Annunciazione* -che data al 1527, Pinucci 1792, p. 139 e Kanter 1994, p.206- e per la genericità del documento che dice che l'*Adorazione* deve essere necessariamente precedente al 1528, Kanter 1994, p. 206.

due altari della chiesa poco prima (e sicuramente non troppo oltre questa data) del 1530 (fig.51, fig.52, fig.53)<sup>187</sup>. Fu così che l'11 gennaio del 1525, in pieno svolgimento dei lavori per il Palazzone e per la pala delle Santucce, il Papacello sottoscrisse con Biagio dell'Orefice il contratto per l'esecuzione della romanissima *Assunzione della Vergine* (fig.11)<sup>188</sup> che ancora si trova all'interno della chiesa, a testimonianza diretta della continuità esecutiva con le prime tre opere commesse alla bottega del suo anziano maestro. Non ci soffermeremo sui caratteri tutti raffaelleschi dell'opera, cosa già ben sottolineata da altri studi<sup>189</sup>, né esamineremo ora le varie puntuali derivazioni della stessa da modelli tratti direttamente dal Sanzio e dai suoi allievi, cosa che faremo più avanti; andremo invece a soffermarci dettagliatamente sull'aspetto originario dell'opera e sulle varie prescrizioni d'esecuzione annotate dal contratto, che ci permettono di ricostruirne tali caratteri. La tavola, allora collocata in un altare differente da quello attuale<sup>190</sup>, in cui l'artista cortonese avrebbe affrescato pure un Dio Padre nella volta<sup>191</sup>, doveva constare di una ricca carpenteria e di una predella<sup>192</sup>, oggi ritenuta dispersa<sup>193</sup>. Non vi sono più effettivamente tracce né della cornice né del Dio Padre dipinto su una delle volte soprastanti gli altari della chiesa<sup>194</sup>; la nostra attenzione deve invece spostarsi su un'interessante e tutta raffaellesca predella (fig.54) passata all'asta a New York, a Sotheby's, nel gennaio 2012<sup>195</sup>. Questo bel gradino di una pala certamente mariana, identificato inopinatamente come opera tardo-quattrocentesca di scuola fiorentina<sup>196</sup>, sembra invece dare molte risposte ai nostri quesiti sulla dispersa predella papacelliana dell'*Assunta* del Calcinaio anche partendo da caratteri stilistici evidenti che richiamano subito e chiaramente la produzione giovanile del Bernabei. Il documento di allogazione della tavola cortonese al Papacello, come già visto, specifica bene la presenza della predella e ne determina abbastanza dettagliatamente i caratteri. Queste le parole del contratto che ben puntualizzano i caratteri dell'opera e dei suoi vari ornamenti: “[...] in dicta tabula debeat pingere Assumptionem Gloriosissime Virginis Marie in celum cum angelis et seraphinis et apostolis et sepulchro et cum omnibus misterijs convenientibus et concernentibus annupiationem patris eius Joachim ab angelo que usque assumpta fuit in celum

187 Per annotazioni specifiche sulle opere di Jacone si vedano Procacci 1980, pp. 466-473 e Falciani 2004, p. 107.

188 Per il contratto si veda Kanter 1992, pp. 100-101.

189 Gori Sassoli 1988, p. 19 e Kanter 1992, p. 96.

190 Si veda ancora il documento di allogazione in Kanter 1992, pp. 100-101.

191 Ibidem.

192 Ibidem.

193 Ivi, p. 96; il Fabbrini parla di lavori di restauro della chiesa nel 1840 in cui la tavola signorelliana con l'*Adorazione dei Magi* fu privata della cornice e della predella, Fabbrini seconda metà secolo XIX, ms. 705 BCAE, vol. II, vita del Papacello, p. 6; in questa fase potrebbe essere successo lo stesso pure per la nostra pala papacelliana.

194 Gli altari attuali, ottocenteschi, sostituiscono forse quelli lignei cinquecenteschi.

195 L'asta è quella del 26 gennaio 2012, si veda Sotheby's 2012, pp. 24-25. Questa predella -lotto d'asta n.112- mi è stata gentilmente segnalata da Filippo Gheri.

196 Ibidem.

[...] *et dicta tabula lignea habeat predellam basas columnas fresgium et cornicem et archytrave* [...]”<sup>197</sup>. Il Bernabei, che si attenne scrupolosamente ai patti, realizzando nella tavola tutte le varie figure richieste, con altrettanta attenzione dovette dipingere il gradino, seguendo passo passo i dettami della committenza. Vari indizi ricavabili dal contratto di allogazione ci portano dunque direttamente alla nostra predella raffaellesca dell'asta Sotheby's. Se l'indicazione di “*misterijs convenientibus*”, da dipingere fra i vari episodi mariani, è alquanto generica, molto più specifica è la prescrizione che nel gradino venga rappresentata la scena dell'*Annuncio a Gioacchino*. La predella dell'asta newyorchese avvia la sua narrazione dei fatti della vita di Maria proprio partendo da questo episodio (fig.55) e non è certo una cosa casuale o una sola coincidenza che le varie scene rappresentate nel gradino (fig.56, fig.57)<sup>198</sup> siano scandite da quelle stesse colonne (con le loro basi) indicate chiaramente fra i fregi della tavola del Calcinaio<sup>199</sup>. Le misure della predella Sotheby's corrispondenti in lunghezza con quelle della base della pala papacelliana del Santuario cortonese<sup>200</sup> sono poi ulteriore indizio della probabile coincidenza del nostro gradino con quello ritenuto disperso dell'*Assunta* del Calcinaio. È infine il dato stilistico e figurativo, *last but not least*, il punto di partenza che ci aveva indotto ad esaminare l'opera, che ci permette di valutarne le stringenti consonanze con la produzione conclamata del Bernabei. La predella dell'asta americana è infatti direttamente confrontabile con la pala del Calcinaio e già la scena citata dell'*Annuncio a Gioacchino* rivela, nella figura del padre della Vergine, medesime movenze e caratteri (anche se chiaramente in controparte) ravvisabili nel San Pietro in basso della tavola papacelliana, plasmato pedissequamente sul celebre apostolo (San Matteo), seduto in primo piano, della *Trasfigurazione* di Raffaello (fig.58). Lo stesso Gioacchino, con la sua posa intrisa di plastico stupore, trova poi interessanti assonanze con medesimi atteggiamenti espressi del tutto analogamente negli affreschi Passerini (fig.59): sembra così abbastanza chiaro, già in questo caso, l'utilizzo di un unico modello replicato quasi parallelamente per entrambe le imprese cortonesi. La ripetizione di schemi ben consolidati è ancor più evidente nella scena della *Natività di Maria* (fig.56), dove l'impostazione della puerpera distesa richiama direttamente l'episodio dell'*Aggressione di Tarquinio a Lucrezia* affrescato nel Salone romano del Palazzone (fig.60). La medesima derivazione di questi due dipinti dalle scene con storie di Giacobbe (*Benedizione di Giacobbe* e *Primogenitura di Esaù*) delle Logge vaticane (fig.61, -sulla mediazione di questi modelli, attraverso incisioni, torneremo più avanti-)

197 Kanter 1992, pp. 100-101.

198 Le scene sono le seguenti: *Annuncio a Gioacchino*, *Incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea*, *Natività di Maria*, *Presentazione al Tempio di Maria*, *Annunciazione* e *Visitazione*, al centro si trova la figura del *Vir dolorum*.

199 Si veda ancora il contratto della pala pubblicato in Kanter 1992, pp. 100-101.

200 La predella misura in lunghezza 180 centimetri, la base della pala è invece di 179 centimetri.

non ridimensiona la chiara interdipendenza degli schemi compositivi espressi, evidenti risultati pittorici della mano di uno stesso artista che reinterpreta a suo modo i modelli raffaelleschi. Scelte ancora riconducibili agli affreschi del Palazzone sono poi visibili nel *Vir dolorum* al centro del gradino che richiama con forte evidenza pose praticamente analoghe, rilevabili nelle pitture per il cardinale Passerini (fig.62). Anche le stesse architetture e gli stessi paesaggi dipinti nella predella dell'asta Sotheby's sembrano avere un loro parallelo in soluzioni omologhe dipinte dal Papacello sia al Palazzone che nella tavola con la *Discesa dello Spirito Santo* del Duomo cortonese<sup>201</sup> (fig.63, fig.64, fig.65, fig.66). Annotate tutte le forti congruenze stilistiche con il Bernabei giovane, considerate le misure pressoché sovrapponibili e tutte le importanti coincidenze documentarie e vista infine la medesima provenienza della fonte di luce da destra, analogamente rilevabile nella tavola e nella predella, possiamo facilmente concludere che il gradino ritenuto perduto dell'*Assunzione* del Calcinaio deve essere individuato proprio nella bella predella raffaellesca, oggi conservata in una collezione privata ignota. Così la prima commissione del Papacello per il Santuario cortonese, rilevata alla stregua delle altre al rientro da Roma in continuità con l'attività di poco precedente della bottega signorelliana, può essere ora risarcita di tutto il suo portato figurativo (fig.67, escludendo la sola figura affrescata del Dio Padre, forse addirittura mai realizzata) che sanciva ancora una volta, come al Palazzone, l'avvento definitivo della cultura raffaellesca e romana che irrompeva con forza nell'ambiente culturale dell'antica città etrusca, propalata dagli stessi eredi artistici di Luca.

La pala con l'*Assunta* e tutti i suoi ornamenti furono portati a termine probabilmente entro il 1527<sup>202</sup>, ma gli impegni del Bernabei presso il Calcinaio erano tutt'altro che terminati. L'attività febbrile del Papacello, per portare a compimento imprese di cui si era probabilmente incaricato il suo primo maestro, si palesa infatti ben evidente negli affreschi che decorano la bella edicola cinquecentesca dell'altar maggiore che racchiude l'immagine venerata nel Santuario cortonese (fig.68). Edificata nella sua parte architettonica dal cortonese Bernardino Covatti entro il 1519<sup>203</sup>, le pitture che incorniciano la miracolosa *Madonna col Bambino* (fig.69) e le decorazioni della lunetta (fig.70) sono ad oggi attribuite al perugino Domenico Alfani<sup>204</sup>. Effettivamente la cultura raffaellesca espressa dai due angeli in alto (fig.71)<sup>205</sup> e quella tutta sartesca palesata da quelli reggicandela in

201 L'opera, oggi in Duomo, proviene dalla chiesa di San Sebastiano a Cortona, commissionata dalla Confraternita dello Spirito Santo, si vedano Gori Sassoli 1988, p. 24 e Kanter 1992, p. 99.

202 L'ultimo pagamento per la tavola è del 2 gennaio 1528; per contratto l'opera doveva essere invece conclusa entro il 7 settembre del 1525, in tempo per la festa della Natività di Maria, si veda Kanter 1992, p. 96 e p.101.

203 Matracchi 1991, p. 19, p. 22 e p. 44.

204 Todini 1989, vol.II, pp. 634-635.

205 Esemplata su quelli quasi gemelli licenziati da Raffaello nella *Madonna del baldacchino* e negli affreschi per la

basso (fig.72)<sup>206</sup> ci potrebbero indurre a prendere in considerazione l'arte eclettica del pittore perugino. Se volgiamo però con attenzione lo sguardo alle figure della lunetta (fig.70, molto meglio conservate del resto delle decorazioni) appare subito ben chiara la mano del Bernabei e l'Onnipotente scapigliato e mosso dal vento, attorniato dai due angeli oranti, rimanda direttamente a medesime tipologie presenti nella vicina *Assunta* (fig.73). I quattro angeli della parte inferiore della decorazione, in uno stato conservativo abbastanza precario e ricalcati palmarmente su modelli raffaelleschi e sarteschi, rivelano con minor evidenza la mano dell'allievo di Luca (forse anche a causa di questa ripresa diretta da modelli), ma sono altresì palesemente eseguiti in un'unica soluzione con le decorazioni della lunetta, parendo ad un esame più attento frutto del lavoro di un solo artista. Questo artista, visti i confronti stringenti con la pala per Biagio dell'Orefice della medesima chiesa, altri non può essere ancora una volta che il nostro Papacello che, in anni non troppo distanti da quelli dell'*Assunzione*, dovette lavorare quasi parallelamente a questi affreschi dell'edicola del Santuario. Così attorno al 1528 il Bernabei continuava la sua attività al Calcinaio e, licenziando queste interessanti decorazioni per l'altar maggiore della chiesa, determinava con sempre più forza il suo ruolo di erede del Signorelli nel portare a compimento le più importanti commissioni lasciate inavase.

L'impegno del Papacello al Calcinaio doveva essere però a tutto tondo e una delle vetrate che restano pressoché intatte<sup>207</sup>, tra quelle originariamente collocate nelle finestre, rivela interessanti caratteri che suggeriscono di considerare il ruolo avuto dal Bernabei nell'esecuzione della stessa e magari di altre oggi perdute. La vetrata in questione, collocata nella finestra subito a destra dell'altar maggiore<sup>208</sup>, rappresenta il *Martirio di San Sebastiano* (fig.50). I lavori per i vetri del Santuario, iniziati, come già detto, dal Marcillat e dai suoi allievi attorno al 1516, dovettero continuare anche in anni più avanzati, quando suoi discepoli, quali il più volte citato Maso Porro, realizzarono, forse autonomamente rispetto al maestro, le ultime rifiniture che completassero definitivamente le varie finestre rimaste incompiute dell'importante cantiere del Calcinaio<sup>209</sup>. Già il Mancini, parlando di

cappella Chigi a Santa Maria della Pace a Roma.

206 Esempio probabilmente su incisioni, come quella di Agostino Veneziano, di cui parleremo diffusamente più avanti, che rimandano alla perduta *Pietà Puccini* di Andrea del Sarto.

207 Restaurate in parte dal Moretti nel 1890, si veda il sito del CNR all'indirizzo:

<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Toscana/Cortona/0calcinaio.htm>

208 Originariamente forse collocata in una finestra del lato opposto della chiesa, si veda ancora il sito del CNR al medesimo indirizzo.

209 A tal proposito si veda il Fabbrini che cita espressamente sia il Porro, sia Michelangelo Urbani al lavoro per le vetrate del Calcinaio, Fabbrini seconda metà secolo XIX, vita di Michelangelo Urbani, ms. 706 BCAE, vol. III, p.3 e ms. 705 BCAE, vol. II, vita del Papacello, p. 4; si veda anche il Pinucci che parla di vetrate -in gran parte non più esistenti-, tra le quali la nostra col San Sebastiano, non citate dal Marcillat e dal Vasari e forse eseguite successivamente, senza il controllo diretto del maestro francese, Pinucci 1792, p.141 e riferimenti ancora al sito del CNR al medesimo indirizzo.



questa vetrata nella sua biografia di Guillaume de Marcillat, aveva timidamente supposto che fosse il frutto della collaborazione fra Tommaso Papacello e Maso Porro<sup>210</sup>. L'intuizione dell'erudito cortonese, basata sulla conoscenza di un altro lavoro eseguito in coppia dai due nel 1532 per la chiesa di San Lorenzo a Spello<sup>211</sup>, determina ulteriormente il riconoscimento di un forte legame fra gli omonimi artisti di Cortona. Maso Porro, allievo del Signorelli, entrato ben presto nell'*entourage* del Marcillat<sup>212</sup>, come abbiamo già visto, fu probabilmente al fianco del Bernabei già nell'esecuzione degli affreschi del Palazzone e la contiguità con il Papacello può essere testimoniata anche dalla sua ben documentata presenza in un altro luogo frequentato in gioventù pressoché contemporaneamente dai due. Nel 1524 infatti Maso Porro, in collaborazione forse con Michelangelo Urbani, eseguì la vetrata (fig.74) dell'occhio in facciata della chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino<sup>213</sup>, proprio negli stessi anni in cui il Bernabei stava lavorando alla grande tavola della vicina chiesa di Sant'Antonio dei Neri (la tavola già trattata precedentemente, oggi in Sant'Agostino), probabilmente all'interno di un unico cantiere di rinnovamento dei due edifici sacri savinesi in cui erano coinvolte, quasi in *tandem*, la bottega di Luca e quella del Marcillat. Fu poi appunto nel 1532 che i due realizzarono la vetrata spellana, eseguita materialmente dal Porro su disegni del Papacello<sup>214</sup>; i rapporti stretti fra i due concittadini sono ancora testimoniati pochi anni dopo, nel 1538, quando il Porrendolis sarà testimone del contratto dotale per le nozze di Margherita Zaccagnini, che di lì a poco diverrà moglie proprio del Bernabei<sup>215</sup>. Considerati questi rapporti fra i due artisti cortonesi, le parole del Mancini, che suppose la nostra vetrata del Calcinaio come frutto della collaborazione fra Porro e Papacello (che come a Spello avrebbero l'uno realizzato i vetri, l'altro i disegni), risultano non solo condivisibili, ma praticamente esito di considerazioni del tutto ovvie. Se guardiamo poi alla vetrata da un punto di vista stilistico e disegnativo, cosa sulla quale il Mancini non osò spingersi, è possibile subito scorgerne le grandi attinenze con la produzione papacelliana di quegli stessi anni. Il volto del San Sebastiano, colto da un'estatica fissità, è praticamente sovrapponibile con i profili di alcuni degli apostoli della *Discesa dello Spirito Santo* del Duomo di Cortona (fig.75)<sup>216</sup>, così come la sua dura muscolatura e l'incrocio pesante delle due maestose gambe rimandano direttamente al medesimo santo (fig.76) affrescato per il Passerini dal

210 Mancini 1909, p. 24 e più specificamente p. 89.

211 Mancini 1909, p.89 e Rossi 1872, pp. 83-84.

212 Si veda nota 169.

213 Mancini 1909, p. 57.

214 Rossi 1872, pp. 83-84.

215 Kanter 1992, p. 100 e p. 102.

216 Opera eseguita dal Papacello nel 1528, un documento datato 22 aprile 1528, scoperto dal Kanter, ci informa dell'allogazione al Bernabei in quel medesimo giorno, Kanter 1992, p. 101.

Bernabei, attorno al 1527-1528, nel presbiterio della chiesa abbaziale di Farneta<sup>217</sup>. La nostra vetrata, eseguita probabilmente ancora attorno al 1528, testimonia il grande impegno del Papacello nel cantiere del Calcinaio e allo stesso modo impone una riflessione seria non solo sui rapporti fra lui e il Porro, ma sull'intera rete di contatti che vi furono tra la bottega signorelliana e quella del “Priorino”.

Se nel terzo decennio del Cinquecento il Bernabei fu molto legato all'avanzamento dei lavori di decorazione degli interni del grande Santuario cortonese, tale rapporto privilegiato nel completamento degli ultimi interventi pittorici sul medesimo edificio e sui suoi annessi rimase vivissimo anche nei decenni successivi del secolo. Gli interni della canonica del Calcinaio costituiscono altra testimonianza della presenza del Papacello. Uno stanzone al piano terra dell'edificio, forse identificabile con il refettorio, ospita, accanto ad una finestrella aperta più tardi, un affresco molto rimaneggiato<sup>218</sup> rappresentante la *Vergine col Bambino benedicente* (fig.77). Il dipinto, riconosciuto correttamente dal Gori Sassoli come ricalcato dal medesimo cartone per lo stesso soggetto affrescato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Cesi (fig.78)<sup>219</sup>, può essere datato intorno alla fine del quarto decennio del Cinquecento, più o meno negli stessi anni dei ben documentati lavori cesiati<sup>220</sup>.

Gli impegni al Calcinaio del Papacello si protrassero però ancora nel decennio successivo, quando il nostro licenziò, attorno al 1543, gli affreschi che decorano la lunetta del portale del Santuario (fig.79)<sup>221</sup>. Il portale, eseguito nella sua parte architettonica ancora una volta da Bernardino Covatti, riporta infatti, nell'iscrizione che lo corona, questa data d'inizio decennio<sup>222</sup> che può credibilmente riferirsi anche all'intervento, probabilmente coevo, del Papacello. La *Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Anna (o Elisabetta?)* rivela infatti una cultura papacelliana molto più disegnata, preziosa, pacata e matura, rispetto a quanto già visto al Calcinaio, che ben può raccordarsi con date appena precedenti i suoi lavori perugini del Palazzo dei Priori, iniziati a partire dal 1545 (fig.80)<sup>223</sup>. Allo scoccare di questi anni l'attività del Bernabei si spostò progressivamente e quasi completamente a Perugia e il suo impegno pressoché ventennale nel cantiere del Calcinaio poteva definirsi del tutto concluso. Artista ormai stimato tra Toscana orientale e Umbria, si

---

217 Per specifiche sull'affresco si veda ancora Kanter 1992, pp. 98-99.

218 Rimaneggiato probabilmente già nel Seicento e forse ancor di più nel Settecento, soprattutto nella parte bassa dove compare la falce di luna.

219 Gori Sassoli 1988, p. 23.

220 Ivi, p. 17, Kanter 1992, p. 100.

221 Gori Sassoli 1988, p. 26.

222 Ibidem e Matracchi 1991, p. 19 e p. 22.

223 Gori Sassoli 1988, pp. 26-29.

disimpegnava così definitivamente da quella serie di importanti commissioni cortonesi ereditate dal suo primo grande maestro Luca Signorelli, pronto ad affrontare un decennio intero di gloria e onerosi incarichi, che lo vedrà protagonista nell'attivissima Perugia farnesiana.

#### *1.1.2.4 Il cantiere dell'Oratorio di San Crescentino a Morra.*

L'ultimo cantiere signorelliano, che lega direttamente Luca e il migliore dei suoi allievi Tommaso Papacello, è quello dell'Oratorio di San Crescentino a Morra (fig.81)<sup>224</sup>. Paese situato a pochi chilometri da Cortona, già però ben dentro il territorio tifernate, Morra fu teatro di un'importante impresa di decorazioni, lasciate incompiute dal Signorelli e dai suoi allievi non oltre il 1510<sup>225</sup>. L'edificazione dell'oratorio, avvenuta nei primi decenni del Quattrocento<sup>226</sup> per volere della locale Confraternita di San Crescentino<sup>227</sup>, fu seguita entro il 1507 da un totale ammodernamento della struttura architettonica della piccola chiesa<sup>228</sup> e pochi resti rimangono dell'originario edificio, quel *“piccillo oratorio”*<sup>229</sup> di cui sono visibili alcuni ragguardevoli affreschi quattrocenteschi, ancora ammirabili nell'attuale sacrestia<sup>230</sup>. Fu attorno ai medesimi anni di questa sorta di riedificazione dell'oratorio che venne probabilmente coinvolto il Signorelli, che con la sua industriosa bottega fu forse incaricato di decorare interamente gli interni. L'intervento signorelliano, datato solitamente tra il 1508 e il 1510<sup>231</sup> e solo più recentemente anticipato al 1504-1507<sup>232</sup>, fu sicuramente interrotto entro il primo decennio del Cinquecento, lasciando incompiuta gran parte delle decorazioni dell'aula rettangolare dell'oratorio. Non ci soffermeremo ora su questa prima fase tutta signorelliana dei lavori di decorazione dell'oratorio (fig.82, fig.83, fig.84)<sup>233</sup>, già ben definita da studi molto approfonditi e sufficientemente precisi<sup>234</sup>, ma andremo piuttosto a porre la nostra attenzione sulla seconda campagna di affreschi che completò, più tardi, quanto lasciato inconcluso da Luca e dai suoi collaboratori. Va prima però sottolineato un importante intervento intermedio, del decennio successivo alla brusca interruzione dei lavori signorelliani, allorché nel 1516 fu commissionata

224 Su Morra si vedano Salmi 1950, Borsi 2013, pp. 89-110 e Henry 2014, pp. 228-232.

225 Henry 2014, p. 228.

226 Borsi 2013, pp. 89-90.

227 San Crescentino fu evangelizzatore e martire nell'Alta Valle del Tevere, Ivi, p.89; la Confraternita dal 1486 fu unita con quella di Santa Maria delle Grazie, cosa che motiva l'importante presenza di tematiche mariane negli affreschi signorelliani, Ivi, p. 90.

228 Ivi, p. 89; a testimonianza di queste due distinte imprese di edificazione e riedificazione, esistono due lapidi ancora in facciata, Ibidem.

229 Ibidem.

230 Si veda ancora Borsi 2013, p. 89.

231 Henry 2014, p. 228.

232 Borsi 2013, pp. 106-109.

233 Gli affreschi della bottega di Luca paiono in continuità con quelli dell'antico *“piccillo oratorio”*.

234 Si veda nota 224.

ancora una volta al Marcillat l'esecuzione di una vetrata con la *Madonna col Bambino e due angeli* che adornasse l'oculo, non più esistente, della facciata dell'oratorio<sup>235</sup>. Ulteriore testimonianza di una forte contiguità fra la bottega dell'artista francese e quella del pittore cortonese in medesime imprese di decorazione e ammodernamento, rende in prospettiva ancor più semplice vedere una continuità esecutiva, tutta appannaggio della fucina signorelliana, pure della seconda fase conclusiva di affrescatura delle pareti dell'oratorio. Sia gli studi più datati che quelli più recenti<sup>236</sup> hanno infatti sempre pacificamente visto, nella prosecuzione del cantiere di Morra, l'intervento della bottega di Luca. Se il Salmi individuò in questi affreschi la mano di “*insignificanti e frettolosi epigoni del Signorelli assai tardi*”<sup>237</sup>, gli ultimi studi di Tom Henry confermano ancora una volta che gli stessi furono probabilmente eseguiti da “*seguaci del Signorelli o da membri della sua bottega senza supervisione*”, che fosse tenuta in mano direttamente dal maestro<sup>238</sup>. Questi affreschi (fig.85)<sup>239</sup>, oggi purtroppo molto sciupati<sup>240</sup>, vengono datati molto precocemente allo scorcio del secondo decennio del Cinquecento e ricondotti, come il resto del ciclo, alla committenza dei Vitelli<sup>241</sup>. La presenza dell'insegna dei Vitelli (fig.86)<sup>242</sup>, che è ancora visibile nel fregio che corre oggi parzialmente sotto ad alcune scene, conferma abbastanza chiaramente che fu proprio la stessa importante famiglia tifernate a promuovere il rinnovamento complessivo dell'oratorio, fino ai lavori in questione del secondo ciclo decorativo<sup>243</sup>. Se tale illustre committenza è stata addotta a parziale giustificazione di una datazione di questo secondo intervento attorno al 1518, allorché recuperato definitivamente prestigio in patria i Vitelli promossero varie opere di ammodernamento sia a Città di Castello che nel suo contado<sup>244</sup>, deve altresì dirsi che il nostro sciupatissimo ciclo sulla *Passione e Resurrezione di Cristo* va chiaramente a sovrapporsi ad affreschi evidentemente più antichi e databili presumibilmente fino al 1530 (fig.87)<sup>245</sup>. Una cronologia successiva al 1530 per questo

235 Henry 2014, p. 228.

236 Si veda ancora la nota 224.

237 Salmi 1950, p. 137.

238 Henry 2014, p. 228.

239 Gli episodi di questo secondo ciclo sono in completa continuità iconografica con le scene condotte da Luca e dai suoi allievi nella prima fase dei lavori decorativi morresi.

240 Importanti e validi restauri degli affreschi di Morra furono promossi da Alberto Burri nel 1973.

241 Borsi 2013, pp. 106-109 e comunicazione orale della medesima studiosa al convegno *Burri e Signorelli* tenutosi a Morra il 30 maggio 2015.

242 Affrescata più volte nel fregio, sicuramente nella seconda fase dei lavori.

243 Borsi 2013, pp. 106-109; comprovato è l'ottimo rapporto fra Luca Signorelli e i Vitelli che dovette probabilmente proseguire anche per i suoi allievi.

244 Ibidem.

245 I numeri romani leggibili nelle iscrizioni degli affreschi qui riprodotti, cui si sovrappone il fregio sottostante le scene cristologiche -fregio contestuale ad esse-, fanno supporre una datazione al 1500 per quello di sinistra e al 1530 per quello di destra; in particolare in quest'ultimo affresco, evidentemente cinquecentesco, compare nell'iscrizione solo il Trenta in numeri romani, probabile parte finale della datazione completa -1530?-.

secondo cantiere, che non esclude assolutamente un patronato complessivo dell'intero ciclo da ricondurre agli stessi Vitelli, impone però subito una riflessione più approfondita su quali allievi signorelliani potessero incaricarsi, in date talmente avanzate, di terminare un'impresa così prestigiosa, assai vasta ed impegnativa. Considerato, come già visto, che mai si è posto il minimo dubbio sull'ambito signorelliano di questo secondo intervento decorativo, lo stesso va ora dettagliatamente analizzato per recuperare tutti gli elementi necessari ad inquadrarne la reale paternità pittorica.

Al Signorelli e alla sua bottega fu dunque commissionato con tutta probabilità un ciclo che rappresentasse interamente gli episodi della *Passione e Resurrezione di Cristo* (articolato in almeno undici episodi, disposti in dieci riquadri), oltre alla decorazione dei vari altari dell'oratorio improntati sulla devozione della Vergine<sup>246</sup>. Luca e i suoi allievi, per motivi del tutto sconosciuti, si fermarono però alla sola decorazione di tre altari, tra i quali il maggiore (figg.88-89-90), e alla rappresentazione di appena quattro scene del ciclo cristologico, disposte in tre riquadri (*Orazione nell'orto e Ultima Cena* - riquadro molto sciupato-, *Flagellazione di Cristo*, a sinistra -figg.91-92- e *Crocifissione* a destra -fig.93-), arrivando a coprire circa un terzo della superficie complessiva da affrescare. In questo primo cantiere, a possibile dimostrazione di un impegno già ben manifesto da parte di Luca di portare a compimento rapidamente tutti gli episodi previsti<sup>247</sup>, furono probabilmente definite da subito tutte le incorniciature, con lesene decorate a grottesche, delle varie scene da rappresentare, che durante la seconda fase di lavorazione solo parzialmente vennero risistemate e aggiornate (fig.94 e fig.95). Fu così, su spazi eventualmente già definiti e con un programma iconografico ben delineato, che molto probabilmente, a distanza di diversi anni dai primi interventi (forse più di venti anni), gli eredi della bottega del Signorelli si impegnarono a portare a compimento quanto lasciato ampiamente inevaso dall'anziano maestro, seguendone forse gli accordi d'esecuzione iniziali, in chiara continuità con il primo cantiere. Questa seconda fase di lavori di decorazione dell'oratorio consistette dunque nel completamento di sette episodi cristologici legati alla *Passione* e alla *Resurrezione* (a destra partendo dall'area presbiteriale, una scena non più identificabile di cui rimangono visibili le sole zampe posteriori di un cavallo o altro animale -fig.96-, *La discesa al Limbo di Cristo* -fig.97-, *La Deposizione di Cristo nel Sepolcro* -fig.98-, *La Resurrezione* -fig.99-, a sinistra partendo dall'ingresso, *L'incredulità di San Tommaso* -fig.100-, *L'ingresso di Cristo a Gerusalemme* -fig.101-, *La Lavanda dei piedi* -fig.102-) e dell'esecuzione,

---

246 Motivata anche dalla cointestazione della Confraternita detentrica dell'oratorio a Santa Maria delle Grazie.

247 Durante il primo intervento erano probabilmente ben definite sulla carta le varie scene, poi completate solo in un secondo momento.

nell'area presbiteriale in basso, di un *Santo Vescovo* ormai illeggibile (fig.103), a sinistra, e di una *Madonna di Loreto*, a destra (fig.104), tutti probabilmente affrescati in un'unica soluzione o quantomeno in anni non troppo distanti fra loro. Il difficile stato di conservazione di gran parte delle pitture eseguite in questo secondo cantiere ha sempre portato ad un'analisi superficiale delle stesse<sup>248</sup>, mai considerate a dovere come prosecuzione della prima impresa signorelliana, quando la bottega di Luca, passata in mano ad una nuova generazione di allievi, aveva preso tutt'altra piega stilistica, aggiornandosi a pieno con i tempi correnti. Nonostante le precarie condizioni e qualche ridipintura marcata, i pochi lacerti ancora leggibili di questa seconda fase di affreschi rivelano infatti subito la mano di un artista già ampiamente influenzato dalle novità romane ed in particolar modo da quelle propalate da Raffaello e dai suoi allievi. Se scendiamo poi ancor di più nei particolari possiamo scorgere attinenze pressoché sovrapponibili e ricalcabili con tanta produzione certa del pittore cortonese Maso Papacello. Le parti ancora ben visibili di questo secondo ciclo dell'oratorio rivelano infatti, in molte composizioni pittoriche tra quelle delle varie scene oggi osservabili, la ripetizione pressoché pedissequa di schemi già utilizzati in precedenza dal Bernabei o di modelli figurativi che lo stesso ripeterà in cantieri sicuramente successivi. Il campionario delle varie soluzioni degli affreschi di San Crescentino, che paiono eseguite su medesimi cartoni di altre imprese certe del Papacello, è veramente ampio. Due figure barbute delle vicine scene dell'*Ingresso a Gerusalemme* e della *Lavanda dei piedi* sembrano costruite nei volti su medesimi modelli rilevabili tra gli apostoli e gli astanti della *Discesa dello Spirito Santo* (fig.105, fig.106), oggi in Duomo a Cortona. Lo stesso vento che muove i capelli dell'apostolo cortonese pare farli alzare in ciocche nella testa analogamente modellata di Morra, così come il vecchio astante dalla lunga barba bianca della pala del Duomo torna a rivivere nel viso ugualmente assorto della scena dell'oratorio altotiberino. Ancora una tipologia figurativa ripresa direttamente e in maniera palmare dalla tavola del Duomo cortonese, forse addirittura frutto dell'utilizzo di un medesimo cartone o quantomeno di uno stesso disegno, è individuabile nella scena morrese della *Deposizione di Cristo*. Il personaggio barbuto e vestito di rosso che indica il Sepolcro ancora vuoto è del tutto sovrapponibile, nella posa complessiva, nella mano destra ugualmente aperta, nelle robuste gambe, nella nudità dei piedi e nello sguardo parlante, all'astante che, in alto a destra nella *Discesa dello Spirito Santo* di Cortona, mostra ad un suo interlocutore quanto sta accadendo più in basso (fig.107). La stessa figura dell'affresco di Morra pare poi ancora memore di soluzioni sperimentate dal Papacello già al Palazzone Passerini. Il volto dalla barba bianca del nostro astante morrese è ancora una volta la sua

<sup>248</sup> In nessun modo vi è stato il minimo tentativo di individuarne l'autore nei vari studi più approfonditi già citati, Salmi 1950 e Borsi 2013, pp. 89-110.

posa ben salda sembrano trovare dei precedenti molto convincenti in alcune figure degli affreschi giovanili del Salone con storie romane (fig.108, fig.109). Richiami diretti alle pitture della villa cortonese sono poi chiaramente visibili nella figura molto sciupata dell'Adamo barbuto della *Discesa di Cristo al Limbo*. Le nudità e soprattutto la posa vigorosa delle gambe del progenitore trovano infatti un confronto indiscutibile con un ignudo barbuto, dalla medesima spigolosa muscolatura, della scena del Palazzone in cui la *Testa di Asdrubale viene gettata nel campo di Annibale* (fig.110). Un richiamo ancor più evidente è poi facile coglierlo con la posa praticamente sovrapponibile (anche se in controparte) e lo stesso modo di contornare la figura che si possono ravvisare nel *Noè* licenziato dal Bernabei (fig.111) per la volta della Cappella Eroli nel Duomo di Spoleto<sup>249</sup>, impresa molto importante di cui parleremo diffusamente più avanti. Altri riferimenti puntuali alle pitture per il cardinale Passerini sono presenti nel già menzionato fregio con le insegne dei Vitelli che corre, dove è ancora rimasto leggibile, sotto alle varie scene del secondo ciclo di Morra. Il confronto fra questa fascia dipinta nell'oratorio morrese e gli affreschi della Sala del Fregio al Palazzone pare del tutto evidente e convincente (fig.112). La presenza del vitello nell'insegna della famiglia tifernate ha infatti probabilmente permesso al pittore cortonese di adottare uno schema pressoché identico a quanto fatto nella sala del Palazzone, dove buoi affrontati (simbolo dei Passerini), cadenzati da decorazioni a girali, putti e bracieri hanno un ritmo che si può riscontrare facilmente nel fregio di San Crescentino. La fascia decorata di Morra, le cui dimensioni sono notevolmente inferiori rispetto a quanto fatto a Cortona, pur risultando semplificata rispetto ai lavori per il cardinale Passerini, rivela dunque il medesimo movimento caratterizzato da vitelli affrontati che si alternano a coppie di girali. Se la soluzione adottata pare così del tutto analoga nei due cicli di affreschi, altrettanto può dirsi per la realizzazione delle singole parti che sono evidente frutto del pennello del medesimo artista. I buoi Passerini sono così in tutto gemelli degli animali che identificano la famiglia Vitelli e i piccoli girali dell'oratorio altotiberino, seppur semplificati, sono evidentemente plasmati dallo stesso artefice del fregio del Palazzone. Rimanendo ancora nella villa cortonese e restando a confronti riguardanti la realizzazione di figure di animali, interessante può essere la palese corrispondenza fra le zampe posteriori di un bue, dipinte dal Bernabei nel Salone Romano del Palazzone, e le medesime parti anatomiche eseguite per l'asino della scena dell'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme* di Morra (fig.113). Se queste soluzioni sono probabilmente ricalcate da imprese precedenti, di cui replicò schemi già utilizzati (spesso partendo da medesimi cartoni e disegni), altre realizzazioni dell'oratorio di San Crescentino furono forse prototipo per

---

249 Si veda Gori Sassoli 1988, pp. 27-29 per l'attribuzione del ciclo al Bernabei.

importanti opere successive del Papacello. Così il soldato in primo piano di quel che resta della scena della *Resurrezione* di Morra sembra chiaramente rivivere nell'analoga figura (fig.114) realizzata tra il 1545 e il 1548 per i soffitti del Palazzo dei Priori a Perugia<sup>250</sup>. La posa distesa del milite perugino, seppur non ricavata da un medesimo cartone o disegno, pare trovare comunque nel soldato dormiente morrese un precedente figurativo sul quale il Bernabei fece sicuro riferimento. Se nel caso delle decorazioni del Palazzo dei Priori il Papacello fu forse soltanto memore di quanto fatto a Morra qualche anno avanti, ancor più schiacciante è invece il confronto che si può fare per la *Madonna di Loreto* in basso nella parete di destra dell'oratorio, che trova un'esecuzione papacelliana del tutto gemella in un'impresa cortonese probabilmente di poco successiva. La *Madonna col Bambino* della lunetta del portale del Calcinaio è con tutta evidenza ricavata dal medesimo cartone ribaltato dello stesso soggetto dipinto per Morra (fig.115); tutto è specularmente coincidente<sup>251</sup> e solo l'esecuzione un po' più incerta e meno matura in confronto all'affresco cortonese rivela una probabile datazione della decorazione morrese da anticipare di qualche anno rispetto a quanto si può vedere al Calcinaio, in maniera forse del tutto univoca con il resto del ciclo di San Crescentino, tutto concentrabile anche stilisticamente in una manciata di anni. L'esecuzione della lunetta cortonese, come abbiamo già visto, è con una certa precisione da collocare verso il 1543<sup>252</sup>. Considerato il quasi sicuro *post quem* della seconda impresa di Morra, dovuto alle decorazioni più antiche cui si sovrappone chiaramente, datate ipoteticamente fino al 1530, possiamo collocare l'intera affrescatura di questo ciclo, da addebitare al Bernabei<sup>253</sup>, verso la metà del quarto decennio del Cinquecento. Ulteriore conferma che tutto il secondo ciclo morrese non può collocarsi in date troppo precoci<sup>254</sup> sta infine nel chiaro riferimento della nostra *Madonna di Loreto* alla *Maddalena* in primo piano dell'*Assunzione e Incoronazione della Vergine* di Raffaellino del Colle del Museo Civico di Sansepolcro (fig.116). La *Madonna col Bambino* di Morra trovò infatti sicuri precedenti nella bella figura seduta in primo piano della pala biturgense e questa dipendenza dal modello raffaellinesco è ancor più evidente nel meglio conservato affresco della lunetta del Calcinaio, dove la presenza del velo che svolazza sulla testa della Vergine conferma palesemente il punto di riferimento pittorico del cartone unico utilizzato nelle due imprese, tutto costruito sulla *Maddalena* della tavola di Sansepolcro. L'opera dell'artista biturgense, databile al 1526-1527<sup>255</sup>, conferma

250 Gori Sassoli 1988, p. 28 e p. 34.

251 Manca solamente il velo presente al Calcinaio, esemplato direttamente, come vedremo poco più avanti, su un dipinto antecedente di Raffaellino del Colle.

252 Gori Sassoli 1988, p. 26.

253 Viste le condizioni conservative pessime non è possibile constatare la presenza o meno di collaboratori.

254 Come ipotizzato, attorno al 1518, si veda nota 241.

255 Si veda Giannotti 2004, p. 61.



ulteriormente che il ciclo morrese di completamento dei lavori signorelliani fu eseguito sicuramente in date nettamente posteriori a quelle supposte, collocabile, anche in considerazione delle cose già viste, ben dentro gli anni Trenta del XVI secolo<sup>256</sup>. L'ormai pressoché certa paternità papacelliana per questa impresa di San Crescentino, confermata da indizi del tutto evidenti che abbiamo potuto mettere insieme nel corso della nostra disamina, ci permette di aggiungere così un ulteriore tassello alle importanti commissioni avviate dal Signorelli, lasciate inevase dallo stesso e portate a compimento dal migliore dei suoi allievi, Tommaso Bernabei. Il Papacello dunque, oltre vent'anni dopo i lavori eseguiti sotto il controllo diretto del suo maestro Luca, portò a termine, con il suo stile ormai completamente aggiornato al raffaellismo, l'impresa di Morra, dimostrandosi il vero erede della bottega signorelliana e testimone tra i più importanti dei grandi fenomeni di cambiamento e innovazione della pittura in questa area dell'Italia centrale.

#### *1.1.2.5 Francesco Signorelli, altri collaboratori della bottega signorelliana e l'eredità artistica di Luca.*

Il problema dell'eredità artistica di Luca Signorelli, come abbiamo già visto, risulta del tutto centrale nell'economia di questa prima parte del nostro lavoro. Andando subito oltre i fatti fin qui esposti sul Bernabei, che portano evidentemente ad una visione differente e innovativa degli esiti della bottega signorelliana, cerchiamo di analizzare ora, il più puntualmente possibile, le varie personalità ad oggi individuabili che dovettero caratterizzare l'ultima fase dell'*atelier* cortonese di Luca, per corroborare ancor di più quanto sostenuto nelle pagine precedenti e per ristabilire i reali ruoli dei suoi singoli collaboratori e seguaci, in un percorso specifico di ricerca sull'eredità artistica dell'anziano maestro. I vari allievi che coadiuvarono il Signorelli negli anni estremi della sua carriera, come abbiamo già potuto constatare, sono stati sempre considerati in maniera pressoché dispregiativa e quasi canzonatoria da gran parte della critica e della storiografia artistica<sup>257</sup>, portando ad una stima tutta al ribasso degli esiti pittorici signorelliani, solo in parte giustificabile dalla qualità non certo altissima della produzione di bottega. Questa visione negativa e spesso superficiale dell'eredità pittorica del maestro cortonese ha sempre condotto ad una ricostruzione di comodo, semplicistica e sbrigativa, dei risultati dell'estrema attività di questa importante fucina. In questa

---

256 Interessante è annotare che il Fabbrini parli della presenza del Papacello a Morra poco prima del 1540, pur attribuendogli erroneamente i lavori precedenti, eseguiti sotto il controllo diretto di Luca, Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol. II, vita del Papacello, p. 13.

257 Su tutti si veda ancora una volta Clark 1930, p.182.

ricognizione della bottega tarda di Luca non partiremo così certo dal dato figurativo<sup>258</sup>, che seppur fondamentale potrebbe risultare fuorviante e improduttivo; le opere caratterizzate in maniera predominante dall'apporto dei collaboratori del maestro rivelano sì spesso la presenza di più mani evidentemente differenti<sup>259</sup>, ma ricostruire singole personalità artistiche partendo proprio da dipinti spesso modellati su schemi ripetitivi e uniformati dall'attenta guida di Luca<sup>260</sup>, potrebbe risultare difficile ed infruttuoso, almeno nella maggior parte dei casi e soprattutto in mancanza di prove inconfutabili. Non ci cimenteremo dunque in questo macchinoso esercizio di riconoscimento degli allievi del Signorelli, a partire dalla pletora di opere di bottega che affollano la fase tarda dell'attività dell'anziano maestro cortonese; il nostro lavoro sarà infatti piuttosto orientato sull'individuazione più precisa possibile dei vari artisti che frequentarono l'*atelier* cortonese di Luca, cercando di stabilire quale fosse il loro reale ruolo e partendo dai dati certi e perlopiù documentabili.

Quando allo scoccare del Cinquecento il Signorelli si trovava all'apice della sua carriera, impegnato negli affreschi della Cappella Nova ad Orvieto, uno solo dei suoi collaboratori doveva sopravanzare tutti gli altri per l'intenso legame e le sicure aspettative. Questi era senza dubbio il figlio primogenito Antonio. Non esistono opere documentate che attestino precisamente la sua pittura<sup>261</sup>, né conosciamo effettivamente il ruolo che ebbe accanto al padre, ma è facile credere che Luca riponesse in lui tutta la fiducia di chi avrebbe sicuramente preso in mano la sua grande fucina, messa in piedi con anni di onorata carriera. Fu così che, alla sua morte di peste nell'estate del 1502<sup>262</sup>, Luca, colto sicuramente da grande sconforto, decise nell'agosto dello stesso anno di redigere il suo primo testamento<sup>263</sup> e di cedere, come abbiamo già visto, la sua bottega<sup>264</sup> al concittadino e amico fraterno Vincenzo da Polero<sup>265</sup>, architetto, scalpellino, carpentiere e legnaiolo<sup>266</sup>, forse chissà, anche intenzionato a lasciare definitivamente il suo lavoro di pittore. Ma il

---

258 Come fatto ad esempio dal Kanter nell'assegnare a Francesco Signorelli la gran parte delle opere di bottega, solo su base stilistica e in mancanza però, in larga misura, di certezze documentarie, Kanter 1994.

259 Si veda Henry 2014, pp. 291-310.

260 Nella fase tarda Luca dovette sempre più spesso fornire solamente i disegni che venivano poi riprodotti pedissequamente nelle opere dagli allievi, Henry 2014, pp. 291-310.

261 Solo alcune opere appartenenti ad una stessa mano e di buona qualità vengono vagamente avvicinate a lui dal Kanter, si veda Henry, Kanter, Testa 2001, passim.

262 Assieme a lui morì anche la sorella maggiore Felicia, Henry 2014, p. 212; Henry ipotizza anche una possibile morte violenta di Antonio durante alcune sommosse avvenute a Cortona in quell'anno, Ivi, p. 384, nota 30.

263 Si veda Henry 2014, p. 212.

264 Questo fatto è alla base della mancanza del luogo fisico di una vera e propria bottega da lasciare ai suoi eredi con il testamento; Luca lasciò infatti una sola eredità artistica, oltreché importanti commissioni rimaste incompiute e da terminare e probabilmente modelli, disegni e quant'altro.

265 Per annotazioni specifiche su Vincenzo e per la questione della cessione della bottega si veda Henry 2014, p. 213.

266 Vincenzo qualche anno prima aveva visto togliersi per problemi legali la sua bottega, Ibidem.

Signorelli, che doveva amare fortemente il suo mestiere e che come dice il Vasari fu per sua natura *“cortese a chiunque ebbe bisogno dell'opera sua, e facile nell'insegnare a' suoi discepoli”*<sup>267</sup>, dovette ritornare ben presto sui suoi passi e, condividendo forse proprio con Vincenzo gli stessi spazi della sua bottega lasciata troppo frettolosamente<sup>268</sup>, continuò ancora per circa vent'anni un'intensa attività, circondandosi di numerosi allievi e collaboratori.

Il vuoto tremendo lasciato dalla morte di Antonio, proprio negli anni in cui doveva essere terminata la grande impresa orvietana, fu probabilmente colmato all'interno della bottega signorelliana dal più dotato degli allievi di Luca, il marchigiano Girolamo Genga<sup>269</sup>. Già forse al fianco del Signorelli nelle decorazioni di Monteoliveto<sup>270</sup>, fu tra i suoi collaboratori, assieme al figlio Antonio<sup>271</sup>, Domenico Pecori<sup>272</sup> e altri pittori minori<sup>273</sup>, anche negli anni di Orvieto<sup>274</sup>. Artista molto presto autonomo dal suo primo maestro<sup>275</sup>, pur lavorando ancora con Luca in varie imprese almeno fino al 1509<sup>276</sup>, non può essere annoverato fra quei discepoli che avrebbero dovuto sostituire il figlio Antonio nel guidare la bottega signorelliana, una volta morto l'anziano maestro. La nostra ricerca sui papabili eredi della bottega di Luca deve così spostarsi sul buon numero di allievi cortonesi e non cortonesi, che popolarono l'atelier signorelliano negli ultimi anni in cui fu attivo il celebre pittore nativo dell'antica città etrusca.

Lo sguardo deve subito necessariamente rivolgersi a quella che fu la generazione degli allievi presumibilmente più anziani tra quelli presenti nella bottega di Luca. Un nutrito gruppo di discepoli del Signorelli, ancora tutti probabilmente impegnati a fianco dello stesso nei suoi anni estremi,

---

267 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Luca Signorelli, III, p. 640.

268 A testimonianza di questa attività fianco a fianco e quasi in compagnia con l'amico Vincenzo vi sono una serie di imprese svolte proprio con l'impiego regolare dello stesso quale intagliatore delle complesse cornici delle sue opere, Henry 2014, p. 213 e p. 385, nota 47.

269 Henry lo ritiene il principale assistente negli affreschi della Cappella Nova accanto al figlio Antonio, documentato quest'ultimo certamente al lavoro ad Orvieto, si veda Henry 2014, p. 200; anche Vasari lo menziona ad Orvieto, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Girolamo e Bartolomeo Genga e di Giovambattista San Marino, V, p. 347. Dopo la morte di Antonio nel 1502 Genga divenne l'assistente più importante di Luca, Henry 2014, p. 250.

270 Per il documento che lo attesta a Monteoliveto si veda Henry 2014, p. 169; Signorelli ebbe fra i suoi collaboratori per gli stessi affreschi anche un certo Mariano senese e un pittore di origine spagnola, tale Bartolomeo Valasci di Avila, Ibidem.

271 Ivi, p. 200.

272 Baldini 2004, p. 142.

273 Un certo Smiraldo, fra tutti -Henry 2014, p. 200- e molto più tardi vi sarà per cose di semplice rifinitura anche il nipote Francesco che nel 1510-1512 lavorò a rifiniture assieme al citato Smiraldo, Henry 2014, p. 199.

274 Si veda nota 269.

275 Già dal 1504 lavorerà autonomamente a Urbino e nella medesima fase frequentò forse la bottega del Perugino, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Girolamo e Bartolomeo Genga e di Giovambattista San Marino, V, pp. 347-348 e Henry 2014, p. 250.

276 Ad Arcevia -Ibidem-, sicuramente a Siena nei lavori per Pandolfo Petrucci -Ivi, pp. 251-255-, forse a Morra nel primo ciclo -Salmi 1950, p. 147- e può supporre un suo intervento anche in affreschi molto sciupati che si conservano in San Niccolò a Cortona -fig. 117-, per notizie su questi ultimi si vedano Bruschetti 1994 e Henry, Kanter, Testa 2001, pp. 258-259.

dovette avere date di nascita forse da collocare ben dentro il XV secolo. Se i vari Mariotto e Francesco di Urbano da Cortona<sup>277</sup>, Pietro Paolo Baldinacci<sup>278</sup>, Bernardo da Gualdo e Giovanni Battista da Città di Castello<sup>279</sup> risultano figure non ben definite e di difficile collocazione nell'*entourage* signorelliano, un discorso differente può essere fatto per tre pittori cortonesi che sicuramente nacquero in date abbastanza precoci e che, sia tradizionalmente, che per riscontri documentari diretti, possono essere considerati nel novero dei collaboratori più importanti di Luca. Bernardino di Jacomo (o Jacopo) del Natura detto il Gatto, Turpino Zaccagnini detto Zaccagna e soprattutto il nipote del maestro cortonese Francesco Signorelli sono tutti e tre pittori fortemente collegati dalla storiografia artistica a varie opere della bottega signorelliana, fino alla produzione più tarda di questa fucina.

Il più anziano di questo gruppetto fu probabilmente proprio il Gatto; già visto tra i possibili collaboratori più attardati e incerti del Papacello nella pala signorelliano-raffaellesca di Montefollonico<sup>280</sup>, risulta documentato al fianco del Signorelli a partire dal 1495 per una tavola perduta, eseguita per la compagnia cortonese del "*Sancto Salvatore*"<sup>281</sup>. Ancora attivo con il maestro forse fino al 1521<sup>282</sup>, secondo il Kanter ebbe però una carriera indipendente e pluridecennale a Cortona<sup>283</sup>, che ci porta con una certa sicurezza ad escluderlo dai pretendenti all'eredità artistica di Luca.

L'accostamento del cortonese Turpino Zaccagna alla bottega signorelliana è invece molto più legato ad una tradizione locale<sup>284</sup>, abbastanza radicata e forte, piuttosto che a fonti documentarie certe e pienamente attendibili. Gli studi più recenti hanno così teso categoricamente (medesima sorte del Papacello) ad espungerlo dal novero dei discepoli del Signorelli<sup>285</sup>. Documentato chiaramente come pittore nel Catasto cortonese del 1525<sup>286</sup>, di lui esistono due opere piuttosto tarde che ne attestano la

277 Forse figli dello scultore cortonese.

278 Forse però da espungere da questo gruppo, Henry 2014, p. 310.

279 Su quest'ultimo si veda Borsi 2013, pp. 69-88.

280 Si veda quanto già detto nello specifico paragrafo.

281 Si trattava di una *Trasfigurazione*, per notizie specifiche documentarie sul Gatto si veda Henry, Kanter, Testa 2001, p. 30, p. 35.

282 A Cortona nel 1510 ricevette un pagamento da parte della Confraternita della Laude di San Francesco. Il Kanter collega questo pagamento all'esecuzione dell'*Adorazione dei pastori* signorelliana - databile al 1513 - oggi conservata al Diocesano di Cortona e già collocata in San Francesco. In questa opera sarebbe cospicuamente presente la mano di Bernardino secondo il Kanter. Allo stesso artista il Kanter attribuisce pure l'intervento di collaborazione di bottega nell'*Adorazione del Bambino* del Signorelli - databile al 1496-1497 - conservata presso la Galleria Sabauda di Torino, per queste notizie si veda Henry, Kanter, Testa 2001, p. 30, p. 35; Il Fabbrini invece lo dice autore di affreschi, non più esistenti, per il Palazzo dei Priori di Cortona, l'attuale Comune, datati 1521 e documentati, Fabbrini seconda metà del XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol. II, vita di Bernardino del Natura, fol. 175.

283 Henry, Kanter, Testa 2001, p. 30, p. 35.

284 Fabbrini seconda metà del XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol. II, vita di Turpino Zaccagnini, fol. 132.

285 Henry 2014, p. 310.

286 Catasto cortonese 1525, libro del Terziere di San Marco, foglio 536 recto; la sua menzione come pittore nel Catasto

produzione pittorica indipendente. Se la pala per la chiesa di Cantalena nei pressi di Cortona, datata 1537, risulta oggi praticamente illeggibile<sup>287</sup>, un'altra tavola a lui tradizionalmente attribuita<sup>288</sup> per la chiesa di Metelliano nel contado cortonese (fig.118)<sup>289</sup> rivela uno stile venato di signorellismo e una grossolana e incerta apertura alle novità romane. Guardando invece alla sua precedente, supposta e non documentata attività nella bottega di Luca, oltre a una diffusa tradizione locale che lo colloca saldamente tra i collaboratori signorelliani, diverse fonti annotano una sua partecipazione preponderante nell'esecuzione della tarda *Assunta* che il Signorelli licenziò per l'altar maggiore Duomo cortonese<sup>290</sup> e alla sua mano, secondo alcuni eruditi locali, sarebbero riconducibili gran parte degli affreschi che decoravano in larga misura la zona intermedia e bassa del coro del distrutto Duomo vecchio di San Vincenzo a Cortona<sup>291</sup>. Di queste pitture, del tutto inedite e purtroppo mai fotografate (ma da me viste direttamente e che mi riprometto di approfondire) rimangono alcune interessanti e molto sciupate tracce nei resti del coro della chiesa inglobati negli annessi di un'abitazione costruita sul luogo del vecchio Duomo. Lo stile signorelliano dei lacerti pittorici, per certi versi associabile pure ad alcuni esiti tardi di Bartolomeo della Gatta e dei suoi seguaci, e talune datazioni ancora semileggibili, permettono di collocare questi dipinti, quasi sicuramente, tra la fine del secolo XV e gli inizi del XVI. Datazioni così precoci per la sua attività ancora parzialmente individuabile ci consentono dunque di credere che lo stesso Turpino fosse uno scolaro assai anziano del Signorelli, ma che, come già visto per il Gatto, la sua carriera, una volta scomparso Luca, si sviluppasse, fino alla sua morte nel 1542<sup>292</sup>, in maniera sostanzialmente indipendente, del tutto all'interno dell'ambito cortonese e forse in discontinuità con la bottega del suo primo maestro.

Il più giovane di questi allievi di lungo corso del Signorelli fu con tutta probabilità proprio il nipote Francesco. Figura centrale di questa parte del nostro lavoro, Francesco Signorelli nacque quasi

---

è cosa fin qui del tutto inedita; interessante è la sua iscrizione nel Terziere di San Marco, lo stesso del Signorelli e di molti altri artisti, compreso il Papacello.

287 L'opera fu gravemente danneggiata in passato e, in attesa di restauro, risulta oggi irreperibile; alcune fonti, quali il Lanzi che ne trascrive firma e data -Lanzi 1809, vol.I, p. 71-, ne descrivono comunque uno stile abbastanza lontano dal Signorelli, Ibidem; anche in mancanza di immagini più antiche che siano chiare, è quindi questo l'unico ragguaglio sull'opera.

288 L'attribuzione di questa opera a Turpino Zaccagnini è riportata in Frescucci 1986, p. 52.

289 Oggi conservata nella canonica della chiesa di Sant'Angelo di Cortona, dove è allestito un piccolo museo con opere provenienti dalle chiese dei dintorni, la tavola si trovava in origine in Santa Maria a Metelliano, sull'altare di sinistra, Ibidem.

290 Crowe, Cavalcaselle 1864, ed. 1914, V, p. 111, Thieme, Becker 1947, vol.36, p. 371, Casciù 1992, pp. 125-126 e Henry, Kanter, Testa 2001, p. 246, questi ultimi preferiscono però vedervi l'intervento cospicuo di Francesco Signorelli.

291 Si vedano Fabbrini seconda metà del XIX secolo, ms. 705 BCAE, vol. II, vita di Turpino Zaccagnini, fol. 132 -il Fabbrini gli attribuisce anche dei perduti affreschi nella chiesa cortonese di San Sebastiano-; Della Cella 1900, p.199; Tafi 1989, p.353.

292 Mancini 1903, p. 243 e Thieme, Becker 1947, vol.36, p. 371.

sicuramente agli inizi dell'ultimo decennio del Quattrocento<sup>293</sup>. Figlio del fratellastro di Luca, Ventura<sup>294</sup>, documentato per la prima volta come collaboratore del celebre zio tra il 1510 e il 1512 per i lavori di rifinitura orvietani<sup>295</sup>, di lui non sono troppe per verità le certezze documentarie e figurative, che ne hanno fatto l'allievo prescelto da maggior parte della critica come sicuro erede artistico della bottega signorelliana<sup>296</sup>. L'attività certa di Francesco si limita infatti a due opere abbastanza tarde ancora esistenti e ben riconducibili ai suoi pennelli e ad un pugno di commissioni sufficientemente documentate, ereditate dallo zio, per dipinti oggi non più esistenti e di cui è difficilmente rilevabile il reale ruolo avuto nel condurli a termine<sup>297</sup>. L'unico dato sul quale porre dunque la nostra attenzione è per ora quello puramente figurativo. Il primo dei due dipinti in questione, databile attorno al 1527<sup>298</sup>, è così la tavola firmata con l'*Immacolata Concezione* (fig.119) del Museo Civico di Gubbio. Opera di incerta provenienza<sup>299</sup>, la tavola eugubina rivela subito la qualità bassissima e poco più che artigianale della produzione certa del pittore cortonese. Pur replicando schemi pressoché pedissequi, ricavati da dipinti dello zio<sup>300</sup>, gli scarsissimi risultati conseguiti da Francesco sono ben evidenti e le goffe e stentate pose degli apostoli in basso bastano già a porre l'accento sulle qualità pittoriche tutt'altro che eccelse del nipote di Luca. L'intera composizione, nelle varie partiture quasi schematiche dell'opera, risente così fortemente di grandi incertezze figurative, di un palese e diffuso bidimensionalismo, di una faticosa resa prospettica e di un'acclarata difficoltà e inadeguatezza nel riproporre e tradurre i modelli dello zio. Stessi caratteri, forse addirittura ancor più marcati in alcune figure delle due tele che compongono nel suo complesso il dipinto (ad eccezione forse delle architetture prospettiche sullo sfondo della tela con Sant'Antonio abate, in realtà ben realizzate), si possono individuare nell'altra opera certamente attribuibile a Francesco Signorelli, conservata al MAEC di Cortona. Lo stendardo processionale opistografo per la Compagnia cortonese dei *Santi Antonio, Rocco e Onofrio* (figg.120-121), commissionato nel 1536 a Francesco dai membri della stessa fraternità<sup>301</sup>, replica in tutto i grandi limiti compositivi già visti nella tavola eugubina. Medesimi sono i problemi realizzativi dell'opera cortonese e soprattutto le due figure di San Rocco e di Sant'Onofrio, nella tela con la Vergine e il Bambino del nostro stendardo *double-face*, rivelano ancora una volta le palesi incertezze di resa

---

293 Kanter 1994, p. 199.

294 Ibidem.

295 Ibidem.

296 In questo senso ha avuto particolare importanza il saggio del Kanter, Kanter 1994.

297 Queste commissioni sono sviscerate dal Kanter nel corso del suo articolo, Kanter 1994.

298 Ivi, p. 206.

299 Ivi, p. 200.

300 Ibidem.

301 Per notizie sulla commissione e i documenti si veda ancora Ivi, p. 207.

anatomica e la stentata bidimensionalità, imputabili alla pittura del poco dotato nipote di Luca. Così i caratteri ben evidenti, individuabili nelle due sole opere uscite certamente dai pennelli di Francesco, rendono sicuramente più difficile credere che tutta la produzione della bottega signorelliana sia frutto in maniera preponderante della mano di un artista talmente mediocre e dai risultati pittorici poco più che artigianali. Seppur le opere tarde di questo importante *atelier* cortonese, licenziate in larga parte dai discepoli di Luca, dimostrino palesemente una qualità nient'affatto eccelsa, lo stile molto incerto di Francesco solo raramente pare trasparire o essere addirittura predominante in esse<sup>302</sup>. Il grosso delle opere uscite dalla bottega del Signorelli pare infatti avere piuttosto interventi leggermente variegati nello stile, ma abbastanza omogenei nella loro realizzazione da parte dei tanti allievi di Luca, tutti ben orchestrati e uniformati sui modelli del maestro, almeno fino alla morte dello stesso. Nessuna delle mani dei vari allievi esce così mai prepotentemente visibile dai vari dipinti e tantomeno quella del debole nipote di Luca sembra caratterizzare frequentemente le opere chiaramente di bottega. Considerate le sue sole opere conosciute e analizzate il poco confortante dato stilistico, la nostra disamina deve muoversi ora su importanti annotazioni documentarie che ci permetteranno una visione differente della figura artistica di Francesco Signorelli. Ancora il Catasto cortonese del 1525 ci fornisce infatti un elemento interessante per poter meglio approfondire il reale ruolo che il nipote di Luca ebbe in seno alla fucina signorelliana e rispetto all'eredità artistica della stessa. Iscrittosi a questo registro nel Terziere di San Marco (lo stesso di suo zio e di altri artisti) nel 1535, Francesco di Ventura Signorelli non risulta assolutamente riconosciuto con il suo auspicabile titolo di pittore e nemmeno con quello confacente di “*magister*”<sup>303</sup>. Il nipote di Luca dunque, in anni in cui avrebbe già dovuto tenere saldamente in mano la fiorente e importante attività artistica ereditata dallo zio, a differenza di tutti gli altri pittori cortonesi iscritti al Catasto in quello stesso periodo<sup>304</sup>, non è identificato né come maestro, né tantomeno come pittore. Se lo stile incerto e debole di Francesco poneva già seri dubbi sul suo eventuale ruolo di erede unico ed inconfutabile dell'arte del famoso zio Luca, questo mancato riconoscimento, in documenti ufficiali, di uno *status* che in qualità di successore di cotanto

---

302 Ai modi incerti di Francesco si possono avvicinare queste opere: l'*Incredulità San Tommaso* del coro del Duomo di Cortona, la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* della Pinacoteca di Castiglione Fiorentino, parte della pala di Santa Croce a Sinalunga e poco più qua e là in altre opere.

303 Catasto cortonese 1525, libro del Terziere di San Marco, foglio 215 recto. Questa annotazione catastale era ad oggi inedita.

304 Se Luca in questo stesso Catasto è appellato sia “maestro” che “eccellentissimo pittore”-Ivi, foglio 358 verso e seguenti-, sorte simile tocca al Papacello che in evidente continuità con il suo primo tutore artistico è detto “pittore”, ma anche “maestro” -nella carta degli Heredes-, Ivi, foglio 537 recto e Heredes, Ivi, foglio 280 recto; sempre nel Catasto cortonese del 1525 sono detti “pittori” anche Turpino Zaccagnini -si veda nota 286-, Goro di Leonetto di Cenni -di cui parleremo poco più avanti- e un certo Salvator de la Zanchetta -di cui faremo cenno dopo-.

parente doveva essergli quantomeno dovuto, impone una profonda riflessione sulla personalità artistica del nipote del Signorelli. Francesco di Ventura Signorelli, che secondo Tom Henry fu investito solennemente di questo importante ruolo di continuatore dello zio, allorché Luca nel suo ultimo testamento gli fece dono del suo prezioso mantello<sup>305</sup>, non fu però forse l'erede artistico del grande maestro cortonese. Troppo debole pittoricamente nelle sue opere certe, difficilmente individuabile stilisticamente, se non in rari casi, nella pletora di dipinti di bottega signorelliana, il suo non essere riconosciuto pittore o maestro in documenti ufficiali così importanti, ci porta con più sicurezza ad espungerlo dai possibili eredi artistici di Luca, riconducendolo al suo probabile ruolo di semplice collaboratore all'interno di questa industriosa fucina cortonese, dove, morto il maestro, senza tentativi di aggiornamento culturale, continuò a replicarne stancamente, serialmente e malamente i tanti modelli. Il prezioso mantello nero, suggestivamente inteso come simbolo del passaggio di consegne fra lo zio e il nipote, fu forse un semplice dono ad un parente molto prossimo<sup>306</sup> e tutte le opere di bottega che sono state assegnate molto generosamente a Francesco devono essere semplicemente riviste come tali, andando a cercare indubbiamente in pennelli migliori e in un discepolo dal *pedigree* più convincente il vero erede artistico di Luca Signorelli.

Fatte queste considerazioni sul ruolo di Francesco all'interno della fucina signorelliana, il nostro sguardo deve ora necessariamente rivolgersi verso la generazione più giovane degli allievi di Luca, verso quel buon numero di collaboratori del Signorelli che dovette trovare i propri natali attorno agli inizi del Cinquecento. Due discepoli dell'anziano maestro cortonese, appartenenti a questo gruppetto, furono senza dubbio il già più volte citato Maso Porro e Michelangelo Urbani, giovani artisti cortonesi di cui, per tradizione e fonti documentarie<sup>307</sup>, è riscontrabile un più che probabile alunnato signorelliano. Entrambi entrati ben presto nella bottega del Marcillat<sup>308</sup>, con il ruolo soprattutto di vetrai, non recisero però del tutto i rapporti con l'*entourage* del loro primo maestro. Maso Porro, come visto, si trovò spesso a collaborare con il Bernabei, mentre l'Urbani continuò ad utilizzare cartoni e disegni del Signorelli fino a date molto tarde, quando ancora nel 1551 realizzava una vetrata con l'*Immacolata Concezione* (fig.122) per la chiesa di San Biagio a Montepulciano<sup>309</sup>, ricavata chiaramente dalla tavola di bottega signorelliana con il medesimo soggetto, oggi conservata al Diocesano di Cortona<sup>310</sup>. I due artefici cortonesi però, seppur rimasti molto legati alla prima

---

305 Offerta onorifica di Pandolfo Petrucci a Luca, Henry 2012, pp. 143-149 e Henry 2014, p. 308.

306 Effettivamente non vi è una casistica -numericamente consistente e del tutto comprovata- su doni di questo tipo, da parte dei pittori agli eredi artistici, tale da farlo ritenere diversamente.

307 Si vedano le note e le considerazioni specifiche sugli stessi già trattate nella parte precedente di questo lavoro.

308 Anche in questo caso si considerino le annotazioni già proposte in questo lavoro.

309 Virde 2002.

310 Si vedano Casciu 1992, pp. 127-128 e Henry, Kanter, Testa 2001, p. 248.



fucina dalla quale appresero i primi rudimenti pittorici, furono piuttosto gli eredi artistici del loro secondo maestro francese, del quale portarono avanti l'opera negli anni successivi alla sua morte<sup>311</sup>. Una fugace apparizione nell'*atelier* signorelliano, riconducibile a questa medesima fase, è anche quella supposta del fiorentino Antonio di Donnino del Mazziere. La presenza della mano di un artista dal chiaro retaggio culturale permeato della pittura in voga a Firenze in quegli anni (molto influenzato da Fra' Bartolomeo, Albertinelli, Andrea del Sarto e Franciabigio) fu già notata dal Salmi<sup>312</sup> e in seguito dal Kanter soprattutto nel paesaggio (e nella relativa scena dell'*Annuncio ai pastori*) dell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa del Gesù a Cortona (fig.123)<sup>313</sup> e riconosciuta poi da quest'ultimo studioso anche negli scomparti superstiti<sup>314</sup> della predella della tarda pala di Foiano della Chiana (fig.124)<sup>315</sup>. Il Kanter tese dapprima ad identificare questo pittore fiorentino, presente nell'*atelier* di Luca, con un tale Ciano Profumiero, seguace anche lui del Franciabigio<sup>316</sup>, andando poi successivamente ad evidenziare la sola provenienza culturale di questo anonimo assistente, non spingendosi allo specifico riconoscimento dell'artista<sup>317</sup>. Oggi si propende invece a vedere in queste esecuzioni dalla chiara matrice fiorentina proprio la mano di Antonio di Donnino del Mazziere<sup>318</sup>, che rimarcò, con questi pochi lavori, la sua presenza nella bottega del Signorelli, come una parentesi inaspettata e fulminea che non avrà assolutamente né un seguito, né riflessi nel resto della sua carriera artistica.

Accanto ad artisti che frequentarono episodicamente e discontinuamente la fucina signorelliana, ve ne furono altri, di questa medesima generazione, che probabilmente crebbero e svilupparono la loro carriera nello stesso *entourage*, senza però lasciare particolari elementi figurativi e con pochissimi dati documentari disponibili attorno alle attività svolte in questo ambiente. È il caso dei cortonesi Gregorio (Goro) di Leonetto di Cenni de Civanelli<sup>319</sup> e Salvator di Michelangelo de la Zanchecca, i

311 Si veda Mancini 1909, pp. 66-67 e p. 89.

312 Salmi 1953, p. 67. Il Salmi ipotizzò in particolare che il paesaggio e le scene dello sfondo fossero opera di un artista fiorentino vicino ad Andrea del Sarto.

313 Kanter 1990, pp. 287-288 e p. 293. Questa mano fiorentina probabilmente è anche rilevabile in alcuni pastori della stessa opera. Per considerazioni specifiche sull'opera, databile al 1521 circa e oggi conservata al Museo Diocesano di Cortona, si veda in Casciu 1992, pp. 129-130.

314 Anche qui soprattutto nelle atmosfere del paesaggio, ma stesse considerazioni possiamo farle pure sulla maggior parte delle figure. La predella foianese fu parzialmente trafugata nel 1978.

315 Kanter 1990, pp. 287-288 e p. 293. Per specifiche sull'opera e la sua predella, databili al 1522-1523, si veda in Henry, Kanter, Testa 2001, p. 252.

316 Kanter 1990, pp. 293-294.

317 Henry, Kanter, Testa 2001, p. 92; il Kanter ha ricostruito anche un piccolo *corpus* di opere signorelliane attribuibili a questo artista di formazione fiorentina, Ivi, p. 92 e p. 95, nota 32.

318 La presenza specifica della mano di Antonio di Donnino fu già proposta da Henry per lo sfondo dell'*Adorazione dei pastori* -Ivi, p. 250-, confermando parzialmente questa ipotesi in Henry 2014, p. 408, nota 124; Per gli scomparti della predella foianese il nome dell'artista fiorentino viene ribadito in Refice 2012, pp. 337-338, schede 93-94.

319 Importante famiglia cortonese di cerusici, si vedano le varie pagine degli avi di Goro nel Catasto cortonese.

cui nomi quasi completamente inediti fino ad oggi<sup>320</sup> debbono essere probabilmente associati proprio alla bottega di Luca. Se di Salvatore della Zanchetta possiamo solo supporre l'alunnato signorelliano, in considerazione della sua semplice menzione come pittore nel Catasto cortonese del 1525<sup>321</sup>, indizi più probanti si manifestano sulla possibilità che Goro fosse realmente un discepolo del Signorelli. Indicato come pittore nel medesimo Catasto<sup>322</sup>, Goro possedeva ben due “apoteche” all'interno delle mura cittadine<sup>323</sup>, godendo probabilmente di un'ottima reputazione nel suo mestiere, che forse doveva svolgere anche autonomamente rispetto alla bottega principale di provenienza. Morto quasi sicuramente molto giovane attorno alla fine del 1527, avendo fatto redigere un suo testamento già nel novembre di quell'anno<sup>324</sup>, il Civanelli compare invece abbastanza precocemente in associazione a commissioni signorelliane. Nel luglio del 1516, allorché si stanno portando a compimento le ultime rifiniture della *Deposizione* (fig.125)<sup>325</sup> del Signorelli per la chiesa di Santa Croce ad Umbertide (allora Fratta perugina), un certo “*mastro Goro*” viene pagato per sistemare (probabilmente sull'altare) la grande tavola<sup>326</sup>. È dunque probabile che un ancora molto giovane Goro de Civanelli si trovasse già ad avere importanti incarichi in seno alla bottega di Luca, fucina dalla quale dovette affrancarsi però abbastanza presto, come abbiamo già visto, risultando anche lui difficilmente annoverabile tra i papabili eredi del suo celeberrimo e anziano maestro.

Sempre dalla stessa impresa di Umbertide spunta il nome di un altro discepolo signorelliano che ci avvicina passo passo all'identificazione definitiva del vero erede artistico di Luca. Nei medesimi giorni in cui Goro sistemava la tavola sull'altare della chiesa, il pittore Vittorio da Montone si trovava proprio “*in capella sive ecclesia Sancte Crucis*” per fare da testimone ad un atto notarile lì rogato<sup>327</sup>. La presenza non casuale dell'artista montonese in quel luogo, nel momento in cui si stavano sistemando gli ultimi accorgimenti per la tavola signorelliana, determina palesemente il suo coinvolgimento nell'*atelier* di Luca. Vittorio Anderlini dei Cirelli<sup>328</sup>, pittore altotiberino di cui

---

320 Goro è citato solo dal Fabbrini, già come allievo del Signorelli -Fabbrini seconda metà XIX secolo, ms. 704 BCAE, vol. I, vita di Luca Signorelli, fol. 135, p. 181-, mentre di Salvatore non abbiamo mai alcuna menzione, nemmeno in fonti manoscritte.

321 Catasto cortonese 1525, libro del Terziere di Santa Maria, foglio 761 recto.

322 Ivi, foglio 312 verso e libro del Terziere di San Vincenzo, foglio 912 recto.

323 Una sotto all'attuale Palazzo Comunale -Terziere di Santa Maria-, allora Palazzo dei Priori e una, acquistata successivamente, nel Borgo di San Vincenzo nel medesimo terziere, nei pressi del vecchio Duomo, per riferimenti si veda nota precedente; la prima delle due botteghe doveva essere quella dove già i suoi avi svolgevano il mestiere di cerusici; nella seconda dovette lavorare specificamente come pittore.

324 Registro dei Testamenti dal 1508 al 1559, foglio 185 verso; il testamento fu redatto dal notaio Cristofano Venuti il 2 novembre del 1527.

325 Sull'opera si veda in Henry 2014, pp. 281-286.

326 Per il documento si veda Ricci Vitiani 2013, p.127.

327 Per le specifiche di questo documento si veda Ricci Vitiani 2013, p. 134.

328 È ormai certa l'identificazione di Vittorio Cirelli e Vittorio Anderlini in un'unica figura d'artista, ivi, pp. 137-140.

abbiamo già parlato e di cui tratteremo ancor più approfonditamente di seguito, fu dunque sicuramente un discepolo del Signorelli fin dal 1516 e proprio lui, con alle spalle pure un'importante esperienza romana documentata a partire dal 1519<sup>329</sup>, diverrà il principale collaboratore<sup>330</sup> dell'ultimo artista legato a Luca, del quale dobbiamo senz'altro parlare in questo nostro *excursus*, cioè Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello.

Questo percorso ad esclusione fra i probabili eredi artistici del Signorelli ci porta dunque di nuovo a Maso Papacello, prendendo ora completamente peso tutte le continuità palesi, viste nella trattazione precedente, fra il Bernabei e il suo primo maestro. L'artista cortonese, troppo frettolosamente escluso dal novero dei discepoli signorelliani, deve essere così risarcito in tutto del suo importante ruolo di erede artistico di Luca e l'industriosa fucina dello stesso può essere ora riqualificata da produttrice di soli rami secchi in laboratorio all'avanguardia nella diffusione delle novità romane. Nato in una famiglia di orafi<sup>331</sup>, avviato alla pittura tra Cortona e Roma nella fucina signorelliana e poi nei cantieri raffaelleschi, divenuto uno stimato “magister”<sup>332</sup>, il Bernabei portò subito avanti in patria l'attività ereditata da Luca, lavorando probabilmente nelle varie botteghe di famiglia<sup>333</sup>. Circondatosi da subito di seguaci e collaboratori<sup>334</sup>, il Papacello mise a frutto la grande officina artistica affidatagli dal Signorelli, completandone le imprese inevase e portando avanti le tante nuove commissioni, eseguite in compagnia con il suo duraturo e fedele fiancheggiatore Vittorio

---

329 Il Cirelli è documentato a Roma nel 1519, al lavoro per le decorazioni, oggi perdute, di Palazzo Armellini, nei pressi di San Pietro, Rossi 1875, p. 116; come il Papacello, probabilmente più o meno nei medesimi anni, lo stesso Cirelli si aggiornerà artisticamente a Roma.

330 Costituendo con lo stesso una vera e propria compagnia artistica, almeno fino ai primi anni trenta del Cinquecento, cosa che tratteremo poco più avanti nel prossimo paragrafo.

331 Si veda nota 92.

332 A Cortona è sintomaticamente l'unico altro pittore del Cinquecento ad essere chiamato così dopo il Signorelli, si veda anche Kanter 1992, p. 100.

333 Tre furono le botteghe cortonesi dei Bernabei: la prima presso l'attuale Borgo di San Domenico fu probabilmente distrutta o molto danneggiata nell'assedio del 1529 -Catasto cortonese 1525, pagina di Arcangelo Bernabei, libro del Terziere di San Marco, foglio 37 verso-; le altre due, una mezza bottega acquistata nel 1538 nel Terziere di San Marco -dove probabilmente Tommaso portò avanti la sua attività di pittore, ivi, foglio 38 verso- e un'altra sotto la casa di famiglia - sempre nel Terziere di San Marco- acquistata nel 1550 dall'orafo Palei -probabile bottega in cui il padre Arcangelo svolgeva già da tempo il suo mestiere insieme all'orafo Palei, ivi, foglio 38 verso- saranno presenti fra le proprietà fino alla morte di Tommaso; per l'eredità del Papacello in cui sono ancora indicate le due botteghe si veda Kanter 1992, p. 100; importante è sottolineare come il Papacello dovette portare avanti la sua attività di pittore in botteghe proprie, pur essendo erede di Luca, a causa della mancanza di una vera e propria bottega signorelliana di proprietà effettiva dell'anziano maestro, come abbiamo già visto in precedenza nelle vicende legate alla morte del figlio Antonio.

334 Sono testimonianze del lavoro di questi collaboratori e seguaci due affreschi chiaramente papacelliani in Santa Maria a Sepoltaglia -figg.126-127-, nei pressi di Cortona, una tavola dai medesimi caratteri in San Michele Arcangelo ad Orzale di Castiglion Fiorentino -fig.128, segnalatami da Filippo Gheri-, un altro affresco -probabilmente staccato- con l'*Annunciazione*, oggi all'interno del Santuario della Madonna dell'Uliveto a Passignano sul Trasimeno -fig.129, segnalatomi da Filippo Gheri- e uno stendardo processionale con *La strage degli Innocenti* -fig.130, segnalatomi da Filippo Gheri-, passato sul mercato antiquario ad Arezzo e chiaramente proveniente dallo stesso ambito.

Cirelli, almeno fino agli anni Trenta del Cinquecento<sup>335</sup>.

## **I.2 La compagnia artistica tra Maso Papacello e Vittorio Cirelli e la diffusione della maniera romana nella prima metà del Cinquecento tra Toscana orientale e Umbria.**<sup>336</sup>

Nel 1532 Tommaso d'Arcangelo Bernabei da Cortona detto il Papacello e il pittore montonese Vittorio Cirelli firmano e datano la pala con l'*Annunciazione e i Santi Fedele e Lazzaro* (fig.131) per la chiesa di San Fedele a Montone<sup>337</sup>. La tavola, oggi nel museo del piccolo paese altotiberino<sup>338</sup>, vede senza dubbio del tutto predominante e nettamente emergente la cultura aggiornata e raffaellesca, con ancora visibili echi signorelliani, dell'artista cortonese, che ben si palesa nelle romanissime architetture dello sfondo, nell'aggraziata Vergine Annunciata e nel bruno San Lazzaro in basso, ancora memore in parte degli insegnamenti di Luca. Il Cirelli, pittore molto più debole del Bernabei, si occupò invece, con la sua pittura analogamente influenzata, ma incerta e stentata prospetticamente, dei volti dell'Angelo e di San Fedele, con parte anche delle loro figure (almeno nelle stesure più bidimensionali), e degli animali che si muovono rigidamente nella parte inferiore del dipinto<sup>339</sup>. L'opera, così spartita fra Papacello e Cirelli nelle sue partiture pittoriche, è ad oggi l'unico e comprovato<sup>340</sup> saggio della probabile compagnia artistica che legava i due discepoli del Signorelli. La pala montonese, licenziata dal Bernabei e dall'Anderlini, può essere poi forse risarcita in questa sede pure del suo originario assetto figurativo e strutturale, che ci dia completa conoscenza di questo lavoro per la chiesa di San Fedele, svolto in collaborazione dal duo signorelliano-raffaellesco. La tavola, mancante attualmente della sua predella, sembra infatti trovare interessanti consonanze, su più livelli, con due scomparti di un gradino (figg.132-133) conservati

---

335 In questi anni avrà come base della sua attività pittorica proprio la città natale di Cortona; a partire dagli anni Quaranta sposterà interamente la sua attività e forse la sua bottega a Perugia, creando una nuova compagnia con Vincenzo e Lattanzio Pagani, si veda in Mancini 1987, pp. 13-22.

336 Questo argomento è già stato da me considerato in Simonelli 2014.

337 Si vedano Saporì 1997, pp. 112-113; Ricci Vitiani 2013, pp. 134-135.

338 Museo comunale di San Francesco a Montone.

339 Si tratta di un gatto, più in alto ed un cane accanto a San Lazzaro; la presenza di quest'ultimo animale e una natura morta con cibo, in basso, chiariscono l'identificazione del santo nel Lazzaro mendicante della parabola del ricco epulone, si veda Ricci Vitiani 2013, p. 135.

340 Attraverso le firme apposte dai due artefici sulla tavola.

alla Gemäldegalerie di Berlino e giustamente attribuiti dal Contini ai pennelli del Papacello<sup>341</sup>. I due dipinti papacelliani, ritenuti databili agli anni Quaranta del Cinquecento e non associati ad alcuna altra opera del Bernabei in particolare<sup>342</sup>, paiono invece trovare sorprendenti rispondeenze e congruenze con la nostra pala montonese. Il soggetto mariano delle due tavolette<sup>343</sup>, ben in continuità con l'*Annunciazione* di Montone, le misure delle stesse<sup>344</sup> e il posizionamento prospettico dei telamoni ed erme<sup>345</sup> che fanno supporre un formato della predella di provenienza, confrontabile con soluzioni già sperimentate in ambito signorelliano (fig.134)<sup>346</sup> e plausibile per il nostro caso, la medesima fonte di luce da sinistra per le scenette e per la tavola e soprattutto le non trascurabili assonanze stilistiche con la stessa opera montonese e con la produzione papacelliana coeva, ci permettono di individuare nei due scomparti di Berlino le pitture che dovevano comporre e ornare il gradino della pala di San Fedele (fig.135). Così alcuni volti, trasposti in maniera ovviamente più minuta nei due dipinti berlinesi, sembrano trovare stretta parentela con quello del San Lazzaro della tavola montonese (fig.136), la Vergine della pala altotiberina si muove nel suo composto stupore in maniera ben conciliabile con la posa e i panneggi della giovane donna a destra, a figura intera, accanto a Maria, nello scomparto con l'episodio dello *Sposalizio* (fig.137), molti visi dall'ovale marcato e con occhi rotondeggianti delle scene mariane paiono sovrapponibili con medesimi soggetti del gradino tiferate Marchesani (opera anch'essa appartenente al duo Papacello-Cirelli, fig.138), opera di cui parleremo nel suo complesso diffusamente più avanti.

La forte e continuativa collaborazione tra i due<sup>347</sup>, individuabile in maniera conclamata nell'opera montonese e nata, come abbiamo già visto, probabilmente in seno alla medesima e più o meno coeva frequentazione, dapprima della bottega signorelliana e poi degli ambienti capitolini<sup>348</sup>, può essere oggi riconosciuta non solo nella tavola per San Fedele, ma anche in altri lavori che i due artisti dovettero licenziare, uniti in compagnia, tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento<sup>349</sup>.

---

341 Contini 2013, pp. 91-93. Questi scomparti di predella erano stati precedentemente attribuiti oralmente dal Pouncey a Bartolomeo Neroni detto il Riccio, si veda in Ivi, p. 91.

342 Ivi, pp. 91-93.

343 *Presentazione al Tempio di Maria e Sposalizio della Vergine*, proprio da considerare con questa logica *consecutio*.

344 La base della tavola di Montone misura 182 centimetri; le misure degli scomparti della predella berlinese sono invece di centimetri 78x54 ciascuno.

345 Questi fanno immaginare che entrambe le scene si trovassero in origine nei lati esterni del gradino, con al centro qualcosa di non più individuabile, probabilmente un tabernacolo eucaristico.

346 Una ricostruzione ipotetica del formato del gradino, con i due scomparti inseriti ai lati di un eventuale tabernacolo eucaristico, è confrontabile del tutto con la predella dell'*Immacolata Concezione* signorelliana del Calcinaio, opera licenziata dalla bottega di Luca tra il 1523 e il 1524, si veda nota 186.

347 Con un ruolo senza dubbio largamente subalterno del Cirelli.

348 Si vedano le considerazioni già fatte sui due artisti nei paragrafi precedenti.

349 Ci limiteremo qui a porre l'accento sulle opere in cui è evidente la presenza del Cirelli, ma senza dubbio l'artista montonese dovette essere collaboratore in tutte le imprese papacelliane di questa fase.

Il noto e già ampiamente trattato ciclo di affreschi del Palazzone Passerini a Cortona, nel salone con Storie di Roma (databile come sappiamo al 1524-1525 circa), vede ben evidente in quattro scene (*Giunio Bruto a Delfi* -fig.43-, *Lotta tra Orazi e Curiazi* -fig.44-, *Il pedagogo di Faleri* -fig.45- e *Tarquinio Prisco e i figli di Anco Marzio* -fig.46-; rispettivi particolari figg.139-142) la mano di un debole, e fin qui ignoto, collaboratore del Bernabei. Lo stesso, su cui mai è stata spesa alcuna parola degna di nota<sup>350</sup>, può essere oggi associato proprio alla personalità artistica del Cirelli, che circa otto anni prima della tavola montonese già doveva trovarsi in stretti rapporti con il forse più giovane<sup>351</sup> e fin da allora più dotato Maso Papacello. Il modo rotondeggiante, a tratti bidimensionale e minuto di comporre le figure e un certo impaccio quasi caricaturale nell'identificarle sono gli stessi che troviamo in un'altra opera montonese (si tratta dell'*Immacolata Concezione* del museo di Montone -fig.143-)<sup>352</sup> di circa trent'anni più tarda, firmata e datata (1551) dallo stesso Cirelli (fig.144 e fig.145).

A distanza di poco tempo dalle imprese del Palazzone, un'altra tavola fin qui praticamente inedita, uscì probabilmente dai pennelli della medesima compagnia artistica. Una *Madonna col Bambino e Santi* (fig.146)<sup>353</sup> oggi collocata nella cappella presbiteriale di destra della chiesa di San Francesco a Castiglion Fiorentino (a pochissimi chilometri da Cortona), palesa abbastanza chiaramente tutti i caratteri stilistici tipici dell'*équipe* papacelliana. Attribuita storicamente e tradizionalmente al Forzori, debolissimo seguace del Vasari<sup>354</sup>, l'opera, invece spiccatamente di cultura raffaellesca, dovette essere originariamente e a lungo collocata nella sagrestia della stessa chiesa castiglione<sup>355</sup>. Probabilmente decurtata nella sua parte alta, in cui si potevano sviluppare verticalmente le architetture tipicamente papacelliane dello sfondo, la tavola è in gran parte ascrivibile proprio alla mano aggiornata del Bernabei. Il volto della Vergine castiglione risulta così praticamente sovrapponibile con lo stesso soggetto della pala papacelliana con la *Discesa dello Spirito Santo* del Duomo di Cortona e con i visi attenti e concentrati di due pie donne che le siedono subito dietro nella stessa opera (fig.147); corrispondenti sono gli ovali delle teste, medesimi sono gli sguardi assorti, del tutto uguali gli occhi fini e quasi socchiusi, simili le acconciature dei capelli, colorate identicamente appena di rosso le gote e disegnate allo stesso modo paiono le appena accennate

350 Solo il Gori Sassoli rileva l'evidenza di una mano differente nelle quattro scene succitate senza però tentare di individuarne l'autore, Gori Sassoli 1988, p. 32, nota 28.

351 In quel momento quasi ventenne, essendo nato, come abbiamo già visto, attorno al 1505.

352 Sull'*Immacolata Concezione* del Museo di Montone: Saporì 1997, pp. 113-115; Ricci Vitiani 2013, pp.135-137.

353 Nella tavola, oltre alla Vergine e il Bambino, sono presenti San Giovannino, un angelo scrivente -probabilmente sta annotando le orazioni dei fedeli-, San Francesco e un Evangelista non meglio identificabile.

354 Del Vita 1959, p.35.

355 Ibidem.

sopracciglia. Pure le figure dei due santi inginocchiati della tavola castiglione trovan palmari corrispondenze con i volti e le pose degli apostoli seduti in basso nella medesima pala del Duomo di Cortona (figg.148-149). Sembrano così uscite da stessi cartoni sia le teste appuntite dei due santi di San Francesco a Castiglioni, che quelle di alcuni apostoli analogamente conformati della tavola cortonese e pure i movimenti ugualmente bloccati e i panneggi identicamente rigidi paiono aver avuto una medesima sorte ideativa, realizzativa e pittorica<sup>356</sup>. Fin qui ben individuata la mano del Papacello, è nelle figure del Bambino, del San Giovannino e dell'Angelo scrivente più dietro che possiamo scorgere la presenza più debole, espressionistica e piatta dei pennelli del Cirelli. Le tre figure fanciullesche evidenziano infatti tutti caratteri chiaramente riscontrabili nelle esecuzioni ugualmente incerte di medesimi soggetti licenziati dall'Anderlini, ancora una volta, per la pala dell'altare Marchesani a Città di Castello (fig.150), di cui diremo poco più avanti. Praticamente sovrapponibili sono così le pose, i movimenti, i volti e le capigliature, tutti elementi che, rimarcando la presenza inequivocabile del Cirelli nella pala di Castiglioni, ci restituiscono un'altra tavola che il duo di allievi del Signorelli dovette dipingere in compagnia nello scorcio degli anni Venti del Cinquecento, a poca distanza temporale dalla *Discesa dello Spirito Santo* del Duomo cortonese<sup>357</sup>.

Il lavoro d'*équipe* di questa coppia affiatata di discepoli di Luca poté così continuare con successo e buona frequenza, visto che, in anni non troppo lontani dall'opera castiglione e soprattutto da quella montonese, sempre allo scoccare del quarto decennio, forse tra il 1530 e il 1532, i due artisti si trovarono ancora impegnati con tutta probabilità per un'altra tavola altotiberina, l'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca tiernate (fig.151, fig.152, fig.153, fig.154), una volta nello smembrato altare Marchesani della chiesa di San Domenico a Città di Castello<sup>358</sup>. L'opera, variamente attribuita al solo Cirelli<sup>359</sup> o assegnata interamente al Papacello<sup>360</sup>, è invece possibile frutto della ulteriore collaborazione fra i due artisti, con molti caratteri figurativi riconducibili proprio all'opera firmata da entrambi a Montone. In gran parte spettante alla mano del Bernabei, sono soprattutto le figure degli angeli in alto e il Bambino e il San Giovannino in basso a rivelare la cultura più debole e minuta del pittore montonese. Tali partiture pittoriche evidentemente riconducibili a pennelli differenti da quelli del Papacello sono ben confrontabili ancora una volta con la produzione certa

356 Da annotare che la pala del Duomo di Cortona fu eseguita partendo da chiari modelli bandinelliani e raffaelleschi di cui parleremo più avanti in un paragrafo *ad hoc*.

357 Altra opera in cui fu probabilmente attiva la compagnia tra i due artisti, anche se non è individuabile la mano del Cirelli, almeno non così chiaramente come nelle altre pitture fin qui viste.

358 Le varie vicende dell'altare sono ben delineate in Squillantini 2014, pp. 13-16.

359 Salmi 1923, p. 171; Pazzagli 1989, pp. 188-189; Ricci Vitiani 2013, p. 137.

360 Gori Sassoli 1988, pp. 24-26.

dell'Anderlini. Se le singole figure citate dimostrano, come già visto, una completa sovrapposibilità con i similari soggetti della pala castiglione (fig.150), un paragone del tutto convincente può essere fatto pure con alcune minute tipologie dell'altra tarda e precedentemente trattata tavola montonese, firmata con certezza dal Cirelli (fig.155). Medesime sono le forme rotondeggianti delle teste, coincidenti le espressioni del volto e degli occhi, del tutto simili le fini sopracciglia appena accennate con un tratto di pennello, identicamente stilizzate le orecchie, praticamente modellati allo stesso modo i nasi accorciati e le bocche piccole e socchiuse. Ben evidente è così lo scarto qualitativo con le ampie zone di pittura spettanti al Bernabei, tutte più spiccatamente raffaellesche e chiaramente coerenti con quanto lo stesso artista cortonese riproporrà di lì a poco nelle pala montonese per San Fedele (fig.156, fig.157), dove, replicando pedissequamente medesime tipologie, con l'utilizzo certo di identici cartoni e disegni, confermerà ancora una volta un modo di comporre le figure molto più monumentale, aggraziato e gradevole rispetto al suo compagno di pennelli Vittorio Cirelli.

Nella medesima sala del museo di Città di Castello è oggi esposta una predella (fig.158, fig.159, fig.160, fig.161)<sup>361</sup> proveniente, come indicato chiaramente dall'iscrizione attorno alla *Dormitio Virginis* al centro, dallo stesso altare Marchesani in San Domenico<sup>362</sup>, dedicato alla Beata Margherita della Metola e alla Madonna<sup>363</sup>. Erroneamente riferita agli anni Ottanta del Cinquecento<sup>364</sup> e quindi a una fase nettamente successiva all'*Adorazione dei pastori* del medesimo altare, è invece con tutta evidenza associabile all'opera prodotta dal binomio Bernabei-Cirelli. La cultura raffaellesca venata di puntuali riflessi signorelliani<sup>365</sup>, la presenza di caratteri chiaramente riferibili al Papacello conclamato, sia nei santi clipeati che nella piccola scena mariana, la già evidenziata contiguità con il gradino berlinese (come detto, chiaramente papacelliano), più o meno coevo e associabile alla pala di Montone (fig.138), e l'evidente omogeneità figurativa con le composizioni della tavola Marchesani, sono tutti chiari segni della sincronia temporale e dell'unitarietà stilistica dei due scomparti dell'altare della chiesa domenicana tifernate.

361 Per l'identificazione dei santi entro i clipei, per l'iscrizione della predella e per la bibliografia specifica si vedano Pazzagli 1989, pp.218-219 e Squillantini 2014, pp. 13-16.

362 Va qui ben specificato che Giovanni Battista Marchesani, committente del gradino e quasi certamente dell'*Adorazione* e dell'intero complesso dell'altare della Beata Margherita, è quello detto "il Vecchio" (Città di Castello, Archivi Storici della Diocesi, Archivio Capitolare, Memorie tifernate, 1: A. Certini, *Origine delle chiese e monasteri di Città di Castello*, ms. del XVIII secolo [ante 1742], c. 50r), possibile padre del vescovo di Città di Castello Antimo Marchesani (nato nel 1524, vedi Muzi 1843, pp. 89-91) e quindi probabilmente vivente negli anni Trenta del Cinquecento.

363 Si vedano ancora Pazzagli 1989, p. 218 e Squillantini 2014, pp. 13-15.

364 Pazzagli 1989, pp. 218-219.

365 Soprattutto in alcuni personaggi della *Dormitio Virginis* evidentemente modellati sulle tipiche piccole figure, schematiche e compendiarie, delle predelle licenziate dalla tarda bottega di Luca.



È infine una vecchia foto (fig.162)<sup>366</sup>, precedente alla dispersione di inizio Novecento dell'altare<sup>367</sup>, a dare ulteriori elementi sul primitivo allestimento dello stesso. La presenza di clipei<sup>368</sup> alla base delle due colonne laterali, apparentemente disposti in continuità con quelli del gradino e gli stessi caratteri decorativi del resto della mostra lignea fanno pensare ad un'omogenea composizione dell'altare, tutta coeva al lavoro dei due allievi signorelliani (fig.164 pseudo-cassa, fig.165 ricostruzione altare)<sup>369</sup>. La stessa vecchia foto restituisce poi un ulteriore tassello mancante del probabile aspetto pittorico originario dell'altare Marchesani. Le parole del Guardabassi, che descriveva sul timpano un "*Dio Padre (a mezza figura seminudo) sorretto da due angioletti*" con "*un'asta in mano a segno di comando*"<sup>370</sup> (che si ritiene perduto negli ultimi studi)<sup>371</sup>, rendono più semplice individuare, nei tratti sbiaditi della foto, i contorni di una tavola, rappresentante la medesima scena, che è oggi conservata nella collezione Maranzi (fig.166). Questo Padre Eterno con due Angeli che lo sorreggono, di proprietà Maranzi, già attribuito dalla Saporì a Giovanni da Spoleto<sup>372</sup> e avvicinato in seguito giustamente al Bernabei dal Gori Sassoli<sup>373</sup>, è con tutta evidenza la cimasa, ritenuta dispersa, dell'altare Marchesani (fig.167), pertinente in gran parte alla mano del pittore cortonese e ultimo elemento necessario per una ricostruzione completa dell'assetto originario, tutto dei primi anni Trenta del Cinquecento, della grande macchina lignea di cui faceva parte (fig.165).

L'opera Maranzi, raggruppata in maniera corretta dalla Saporì con gli affreschi della volta della

366 Perugia, Archivio Storico della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Umbria, 16, 8, h, doc. 18b. La foto mi è stata gentilmente segnalata da Elena Squillantini. Si noti come al posto dell'*Adorazione dei pastori* si trovasse allora la tela biturgense di Leandro Bassano con l'*Adorazione dei Magi*, databile entro il 1622 e oggi conservata al Museo di Sansepolcro -confronto vedi fig.163- (di tematica affine e stranamente proveniente da un'altra diocesi) e come mancasse anche il gradino (e l'eventuale pseudo-cassa della Beata). Entrambe le opere, entro il 1878, furono già musealizzate (Squillantini 2014, p. 15; Pazzagli 1989, pp. 188-189, pp. 218-219).

367 Si veda ancora Squillantini 2014, p. 8.

368 Che dovevano ospitare le due figure di Santa Margherita da Cortona e della beata tifernate, Ivi, p. 14.

369 La mostra lignea, visibile nella vecchia foto, e le varie parti pittoriche, analizzate e che analizzeremo, provenienti dall'altare Marchesani, sono tutte quasi certamente pertinenti alla stessa commissione di Giovanni Battista Marchesani il Vecchio (si veda fig.165 per un'ipotesi ricostruttiva delle varie parti dell'altare), avvenuta presumibilmente nei primi anni Trenta del Cinquecento. A conferma della commessa dell'intero altare da parte di Giovanni Battista il Vecchio esisteva un'iscrizione nella balaustra seicentesca di fronte allo stesso (commissionata questa da Giovanni Battista "il giovane") che comprova che questo fu eretto dall'omonimo avo (Squillantini 2014, pp. 14-15). Dubitativamente evidenziata dalle parole del Certini e del Guardabassi (ivi, p. 16) si pone invece la presenza della pseudo-cassa della Beata tra il gradino e l'*Adorazione*, a motivazione dell'incongruenza del formato quasi quadrato della tavola con lo spazio verticale all'interno dell'altare (ivi, p. 13 e p. 16). Da approfondire in questo senso è la datazione della fronte di cassa esposta nella Pinacoteca tifernate (Rossi 1988, p. 93; Santanicchia 2012, pp. 100-101, fig. 4.123), la cui pertinenza alla prima commissione Marchesani è probabilmente da ribadire.

370 Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 2242: M. Guardabassi, *Inventario e descrizione degli oggetti di Belle Arti rinvenuti nelle Chiese o Case delle Corporazioni e Collegiate sopresse dell'Umbria*, Perugia 1868, c. 15r.

371 Pazzagli 1989, p. 188.

372 Saporì 1980, p. 15 e tav.22b. La tavola misura cm. 134x95.

373 Gori Sassoli 1988, pp. 27-28.

Cappella Erolì del Duomo di Spoleto (fig.168) e con i resti della facciata sgraffita del vicino Palazzo Racani<sup>374</sup> -il palazzo diverrà poi Arroni- (fig.169, fig.170), apre anche a interessanti considerazioni sui due cicli spoletini che ci permetteranno, in modo diffuso più avanti, di puntualizzare meglio le varie tappe della penetrazione della cultura romana in Bassa Umbria. Entrambi, attribuiti evidentemente a Giovanni da Spoleto dalla medesima studiosa<sup>375</sup>, sembrano mostrare invece caratteri molto più vicini al Bernabei stesso, come già annotato correttamente, ancora una volta, dal Gori Sassoli<sup>376</sup>. Il confronto diretto di varie partiture pittoriche della volta Erolì con alcune tipologie figurative dell'*Adorazione* tiferate (fig. 171)<sup>377</sup> e la contiguità stilistica e compositiva dei graffiti Racani con gli affreschi del Palazzone (fig.172, fig.173) portano ad individuare nei due lavori spoletini un'ulteriore commissione assolta probabilmente dal sodalizio Papacello-Cirelli, in cui, ancora una volta, ebbe un ruolo senza dubbio nettamente predominante lo stesso Tommaso, che nel suo fidato compagno montonese dovette trovare il valido aiuto per assolvere all'esecuzione di due importanti ed impegnativi lavori. Così, se nei malridotti graffiti è difficile andare oltre l'annotazione della chiara presenza del Bernabei, ben più semplice è scorgere la mano del Cirelli nella coeva volta Erolì del Duomo spoletino. Alcune decorazioni secondarie e più deboli (fig.174) rivelano infatti la pittura sommaria e abbastanza goffa dell'Anderlini in tutto confrontabile anche qui con vari elementi figurativi della sua produzione in compagnia con il Papacello (fig.175, fig.176). Collocabili tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo (1528-1530 circa; all'incirca nei medesimi anni dei due lavori altotiberini), i due cicli di Spoleto rappresentano dunque un ulteriore tassello della collaborazione fra i due artisti, un saggio importante di un binomio iniziato subito dopo le frequentazioni signorelliane e gli aggiornamenti romani, che dovette andare avanti con successo fino all'inizio degli anni Trenta e forse un po' oltre (magari fino alla fine dello stesso decennio). La presenza dei due discepoli raffaelleschi di Luca in ambito spoletino, in anni in cui la cultura spagnesca dominava ancora incontrastata in Bassa Umbria<sup>378</sup>, apre infine a nuove considerazioni sull'importante ruolo che i due artisti ebbero nella più marcata diffusione del verbo romano in questa area. L'importante testimonianza figurativa lasciata dal Bernabei in compagnia con il Cirelli sarà infatti il vero punto di avvio<sup>379</sup> per la prima forte

---

374 Saporì 1980, pp. 3-20.

375 Ibidem.

376 Gori Sassoli 1988, pp. 26-28.

377 Altri confronti, già in parte visti, possono essere fatti anche tra il Noè Erolì e gli affreschi del Palazzone e di Morra, figg.110-111.

378 Basti pensare alle decorazioni di Sant'Ansano a Spoleto -fig.177-, che sono proprio databili al 1527-1528 -Parlato 2001a, p. 168-, ma varie sono le testimonianze di questo predominio ancora in quegli anni, si veda Saporì 2004.

379 Complice anche la morte dello Spagna nel 1528.

crescita di un aggiornamento culturale pittorico in questa zona dell'Umbria; aggiornamento culturale pittorico di cui si farà interprete a suo modo, come vedremo in seguito, il pittore siciliano Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo<sup>380</sup>.

Il Papacello, a partire dagli anni Quaranta, sposterà progressivamente la sua attività soprattutto a Perugia e anche qui, predisposto come sempre al lavoro d'*équipe*<sup>381</sup>, darà vita a nuove collaborazioni e ad intensi sodalizi, vivendo probabilmente i suoi anni di maggior gloria. Impegnato da vero protagonista nei più importanti cantieri farnesiani che animeranno la città umbra, già nel 1543<sup>382</sup> si troverà al lavoro nelle decorazioni, oggi perdute, degli interni della Rocca Paolina, dove, diretto da una probabile regia a distanza vasariana<sup>383</sup>, dipingerà al fianco di Raffaellino del Colle, Dono Doni, Cristofano Gherardi e Lattanzio Pagani<sup>384</sup>. Proprio con quest'ultimo e con il padre Vincenzo stringerà un vero e proprio sodalizio che caratterizzerà gli ultimi dieci anni della sua carriera artistica tutta perugina. Tra il 1545 e il 1548, approdato ormai ad uno stile sempre più ammanierato<sup>385</sup>, affrescherà con Lattanzio gli interni del Palazzo dei Priori per il Legato Pontificio Tiberio Crispo (fig.80)<sup>386</sup>. Sempre per il Crispo e ancora in compagnia con i Pagani lavorerà all'importante tavola per Santa Maria del Popolo, a partire dal 1548 (fig.178)<sup>387</sup>, mentre entro il 1553, di nuovo con la collaborazione di Vincenzo e di Lattanzio, dipingerà la sua ultima opera certa, una tavola per la cappella Oddi in San Francesco al Prato (fig.179)<sup>388</sup>. Ormai appagato completamente dal suo mestiere, carico di onori, denaro e proprietà di vario genere<sup>389</sup>, il Bernabei tornò a Cortona, dove, ritiratosi probabilmente in maniera definitiva dall'attività di pittore<sup>390</sup>, morirà pochi anni dopo, il 18 maggio 1559.

Per Vittorio Cirelli, compagno di tante imprese del Papacello, la sorte legata all'ultima fase della sua carriera fu invece molto differente. L'Anderlini non seguì il Bernabei a Perugia<sup>391</sup> e tantomeno ebbe

---

380 Tutti argomenti questi che approfondiremo più avanti in un capitolo specifico.

381 Questa forte propensione è ulteriore chiara testimonianza della sua formazione avvenuta all'interno di una bottega di stampo quattrocentesco come quella del Signorelli.

382 In questa medesima fase lavorerà con Lattanzio Pagani pure ad altre decorazioni di ambito farnesiano per la sala di Sisto IV all'interno di Palazzo Trinci a Foligno, Teza 2001, p. 543-551; appartenente a questa stessa area geografica, ma databile agli inizi degli anni Trenta, è invece un affresco all'interno dell'oratorio di Sant'Antonio a Spello, recentemente attribuito al Papacello dal Lunghi nella sua monografia sul Sermei, Lunghi 2015, p.25, p.27.

383 Per alcune considerazioni su questa fase si veda Mancini 1987, pp. 13-22.

384 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Doceno, V, p. 293.

385 Si veda Gori Sassoli 1988, p. 28.

386 Ibidem.

387 Per le complesse vicende esecutive della pala si vedano Santi 1985, pp. 193-194 e Teza 2001a, p. 133.

388 Per la tavola, oggi nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, si veda Kanter 1992, p. 100.

389 Per le sue proprietà, il suo *status* e la sua condizione agiata si veda ancora Ibidem.

390 Non esistono infatti altre testimonianze artistiche del Papacello a queste date.

391 Anche se il Salmi lo indicherebbe in maniera del tutto errata tra i suoi collaboratori al Palazzo dei Priori, Salmi 1923, p. 172.

gloria nel natio Altotevere, dove fu relegato al ruolo di pittore di terza fascia, poco richiesto e destinato a commissioni di basso livello. Se ancora in compagnia del Papacello il Cirelli si era ritagliato un ruolo non secondario nella diffusione delle novità romane tra Toscana orientale e Umbria, sciolto il sodalizio con il pittore cortonese, si dovette confrontare, soprattutto nell'Alta Valle del Tevere, in cui rimase attivo, con ben altri artisti che propalavano il verbo capitolino in posizione d'avanguardia. I territori fra Città di Castello e Sansepolcro, dopo lo sfolgorante passaggio del Rosso, videro infatti l'attività dominante, dai forti risvolti culturali raffaelleschi e romani, di pittori del calibro di Raffaellino del Colle, Cola dell'Amatrice e Cristofano Gherardi detto il Doceno, che seppero aggiornarsi fino alle novità dell'incipiente maniera (soprattutto Raffaellino e il Doceno), lasciando non pochi capolavori in Valtiberina<sup>392</sup>. In questa situazione per Vittorio Cirelli ci fu dunque poca fortuna. Ritiratosi nel paese natale di Montone, l'Anderlini probabilmente si circondò di artigianali seguaci<sup>393</sup>, continuando a riproporre stancamente le deboli qualità figurative con le quali si era affiancato al Bernabei fin dagli affreschi del Palazzone. Testimonianze di questa tarda attività del Cirelli sono la già citata tavola datata 1551 del Museo Civico di San Francesco a Montone (fig.143)<sup>394</sup> e una nicchia affrescata con la stessa datazione (fig.180), inedita con questa attribuzione all'Anderlini, nella parete destra della chiesa di Santa Maria a Promano di Città di Castello. La tavola montonese con l'*Immacolata Concezione*, seppur tarda, rivela ancora tutti i limiti compositivi del Cirelli giovane e molte delle figure dipinte nell'opera del Museo Civico del piccolo paese altotiberino sono dunque ben raffrontabili, come abbiamo già potuto sottolineare, con le rotondeggianti e abbastanza stentate prove dell'Anderlini nelle quattro scene a lui attribuibili del Salone romano al Palazzone di Cortona (figg.144-145) e con molti dei suoi interventi in opere licenziate assieme al Papacello tra Toscana orientale e Umbria. Immutato completamente nella forma e nelle varie scelte compositive, solo impercettibilmente il Cirelli seppe cogliere spunti differenti provenienti dalla cultura pittorica che si palesava intorno a lui nell'Alta Valle del Tevere. In particolar modo, una delle sibille in basso a destra della tavola montonese pare trovar parentela, nello sguardo, nelle fini sopracciglia, nella posa della testa e nella conformazione del viso, con la già considerata Maddalena della pala di Sansepolcro di Raffaellino del Colle<sup>395</sup> (fig.181). I caratteri riscontrabili nell'*Immacolata* di Montone sono tutti ben ravvisabili anche negli affreschi di Santa Maria a Promano. Mancanti di una vera e propria attribuzione<sup>396</sup>,

392 Per un quadro abbastanza completo sulla situazione altotiberina si vedano Falciani 2004 e Giannotti 2004.

393 Fra i quali forse anche il figlio, si veda in Ricci Vitiani 2013, pp. 140-145.

394 Si vedano Saporì 1997, pp. 113-115; Ricci Vitiani 2013, pp.135-137.

395 Sull'opera si vedano le considerazioni già fatte nel paragrafo sul Papacello al Calcinaio.

396 Non esiste alcuna fonte precisa e autorevole che parli di questa nicchia affrescata.

questi affreschi, rappresentanti l'*Annunciazione* in alto e tre santi (Santa Lucia, un santo vescovo e Sant'Antonio abate -questi ultimi due molto rimaneggiati-) in basso, sono senza dubbio un'ulteriore prova da assegnare al Cirelli. Se la figura della Santa Lucia in basso replica pedissequamente la sibilla di memoria raffaellinesca della pala di Montone (fig.182), le composizioni dell'*Annunciazione* in alto rimandano fortemente sia alla stessa tavola montonese che, ancor di più, agli affreschi del Palazzone Passerini (figg.183-184). La testa della Vergine gemella di quelle delle due sibille a destra nella pala del Museo Civico del piccolo paese altotiberino, trova, come il volto dell'Angelo Annunciante, chiari riscontri in varie partiture delle decorazioni cortonesi. Il modo liquido, ma marcato di impostare le pennellate, le capigliature segnate da ampie ciocche di capelli quasi toccati da colpi di sole, le espressioni fisse degli occhi e le forme rotondeggianti dei volti sono tutti caratteri che accomunano l'impresa di Promano con quella giovanile del Palazzone. Rimasto inscindibilmente legato ai suoi esordi, il Cirelli non seppe mai cambiare passo, né il proprio bagaglio figurativo e la sua mano, che un tempo aveva affiancato il Papacello nella sua opera di diffusione delle novità romane, rimase sempre fedele ai modi del suo duraturo compagno di pennelli e memore di quella gloriosa formazione artistica, condivisa con il Bernabei, che lo vide crescere tra la bottega del Signorelli e i cantieri capitolini dominati dal grande *atelier* raffaellesco.

### **I.3 Maso Papacello e la diffusione dei modelli pittorici romani.**

La figura artistica del Bernabei, sin qui descritta, ci restituisce, risarcita di tutti i passaggi della sua formazione e della sua carriera in compagnia con il Cirelli, il percorso di un pittore che, nonostante una produzione mai caratterizzata da vertici qualitativi, seppe comunque ritagliarsi un ruolo per niente secondario e del tutto avanguardistico nella diffusione, tra Toscana orientale e Umbria, delle importanti novità che prendevano forza dai rivoluzionari cantieri capitolini. Fu soprattutto nella prima parte della sua attività, entro gli anni Trenta del Cinquecento, ancora sospinto dall'entusiasmo delle epifaniche visioni romane, che il Papacello riuscì ad essere uno dei principali messaggeri di queste innovazioni in un'area abbastanza vasta tra la Valdichiana, l'Alta Valle del Tevere e la Bassa Umbria. Convertitosi a forme più ammanierate nella seconda fase della sua produzione, il Bernabei perugino non rinunciò mai a ribadire il suo legame con i cantieri romani degli anni Venti, a cui si

era ampiamente abbeverato, e ancora fedele ai modelli raffaelleschi e giulieschi, non mancherà quasi mai di citare le sue origini pittoriche capitoline (in opere più tarde come la pala Oddi non mancherà addirittura di ricordare i suoi esordi signorelliani, si veda la Trinità in alto, fig.185), forse sempre compreso in quel ruolo di cui dovette sentirsi investito una volta partito dalla “Città Eterna” verso la provincia.

Lo stile del Papacello, evolutosi e modificatosi nel corso degli anni, resterà dunque sempre abbastanza legato agli esempi raffaelleschi e giulieschi e la sua pittura, pur rendendosi sempre più raffinata e monumentale, manterrà intatti alcuni caratteri tipologici ben presenti già nella fase giovanile. Passato rapidamente dalle pose più bloccate, apprese da Luca e dalle durezza signorelliane, ancora ravvisabili al Palazzone, verso una maniera tutta modellata sulla conoscenza diretta dei più importanti cantieri capitolini, il Bernabei attinse a larghe mani dai tanti seguaci di Raffaello che doveva anche aver conosciuto direttamente. Discepolo di Giulio Romano, Papacello ebbe infatti anche il privilegio di trovarsi fianco a fianco con altri illustrissimi raffaelleschi, da Polidoro a Maturino, da Perino al Tamagni (probabilmente a Roma anche negli stessi anni del Papacello), fino a Giovanni da Udine. Il suo stile così, acquisita autonomia e sicurezza, risentirà fortemente di queste frequentazioni romane e nel suo retaggio pittorico saranno evidenti tutte le tangenze con le esperienze raffaellesche degli anni a cavallo tra la fine del secondo decennio e gli inizi del terzo decennio del Cinquecento. Nel linguaggio papacelliano ritroveremo dunque echi figurativi che andranno da Giulio Romano a Polidoro da Caravaggio, fino ad evidenti contatti con le esperienze espressionistiche iberico-raffaellesche del Machuca, che avranno particolare successo negli artisti attivi soprattutto in provincia, quale fu il Bernabei. Resosi, come già detto, via via più impreciosito e maestoso nelle composizioni, fino ad arrivare ad una maniera sempre più “moderna”, “grande” e latamente vasariana negli anni perugini, la sua pittura, spesso bisognosa di risorse figurative e di idee compositive, si alimenterà fino all'ultimo di modelli provenienti da suoi schemi ben consolidati e in modo molto più cospicuo da esempi già sperimentati e di indiscusso successo, derivati soprattutto, ovviamente, dal familiare ambiente romano. La non altissima qualità generale della produzione papacelliana, nella sua comunque sempre forte volontà di esibire soluzioni innovative, ebbe dunque continua necessità di attingere a riferimenti figurativi e ideativi solidi, guardando sovente alle composizioni dei migliori allievi di Raffaello (e non solo) e replicando alcune volte sue invenzioni, meglio riuscite e più aggiornate. Fu così, che non poche volte, il Bernabei ripropose pedissequamente soluzioni di suo pugno sperimentate in altri cantieri, utilizzando medesimi cartoni e identici disegni. È il caso di pose ricalcate quasi serialmente, come

ad esempio quelle di alcuni nudi, che a partire dall'impresa del Palazzone saranno replicate sia a Spoleto, nella volta Eroli, che a Morra, nel ciclo cristologico di San Crescentino (figg.110-111). Ma le prove di questa tendenza all'autocitazione potrebbero essere molteplici e basti qui proporre altre due circostanze di questo *modus operandi* per evidenziarne la diffusione nelle varie imprese papacelliane; la *Vergine col Bambino* della canonica del Calcinaio condotta sul medesimo cartone dello stesso soggetto di Cesi (figg.77-78) e la *Madonna di Loreto* di Morra composta specularmente rispetto alle coincidenti figure della lunetta del portale del grande santuario mariano cortonese (fig.115), sono solo due esempi lampanti di una metodologia di lavoro pressoché seriale, ben radicata nella produzione papacelliana. Il Bernabei però, come già detto, ancor di più attinse da modelli esterni alle sue invenzioni e la carriera del pittore cortonese sarà così costellata di rimandi continui a schemi precedentemente sperimentati da altri artisti di ambito soprattutto romano-raffaellesco. La conoscenza diretta di questi esempi figurativi<sup>397</sup> e sicuramente un utilizzo diffuso di disegni e di stampe derivati da questi modelli dovettero essere alla base di un così cospicuo repertorio. A fornirci la prova, mai a dovere considerata, che il Papacello si fosse servito ampiamente di riferimenti disegnati e probabilmente a stampa, è il Bottari nella sua edizione del 1760 delle *Vite* vasariane. L'erudito fiorentino, parlandoci di Maso Papacello, specifica per la prima volta che l'Accademia Etrusca di Cortona possedeva allora “*un tomo di suoi disegni, col suo ritratto, e la sua vita in ristretto*”<sup>398</sup>. Il medesimo tomo, citato successivamente anche dal Della Valle a fine Settecento<sup>399</sup>, secondo Girolamo Mancini sparì definitivamente dai fondi dell'Accademia proprio allo scadere del XVIII secolo<sup>400</sup>. Pure il Milanese, in anni non troppo lontani dall'erudito cortonese, annota la dispersione del libro di disegni e aggiunge che lo stesso, attribuito anche al Signorelli (dato molto interessante ai fini del ricostruito rapporto Signorelli-Papacello), fu in precedenza di proprietà dell'abate Onofrio Baldelli<sup>401</sup>, uno dei fondatori della medesima Accademia Etrusca. Il perduto e purtroppo non più individuabile tomo di disegni del Papacello, anche sulla scorta di esempi analoghi come il pressoché coevo taccuino fermano di Cola dell'Amatrice<sup>402</sup>, dovette chiaramente servire all'artista cortonese quale inesauribile fonte di modelli da trasporre nella sua produttiva attività pittorica. Costituito con tutta probabilità da disegni di sua

---

397 Gori Sassoli in particolare dice che il Bernabei fu influenzato in larga misura dalla sola conoscenza diretta di questi esempi -dai quali magari avrebbe tratto schizzi e appunti-, più che dall'utilizzo di disegni e stampe altrui, Gori Sassoli 1988, p. 30, nota 11.

398 Vasari 1568, ed. 1759-1760, vol. I, pp. 517-518.

399 Vasari 1568, ed. 1791-1794, vol. IV, pp. 345-346.

400 Mancini 1898, p.56.

401 Vasari 1568, ed. 1878-1885, vol.III, p. 694.

402 Su questo si veda Cannatà, Giavarina 1991, pp. 151-189.

invenzione (fonti possibili per la ripetizione seriale di sue idee compositive), da appunti grafici di suo pugno tratti da dipinti o composizioni altrui viste direttamente e copiate e forse anche da un certo numero di stampe che meglio memorizzassero modelli conosciuti, altri mai visionati e ideazioni incise da importanti artefici, questo tomo rappresentò presumibilmente per il Bernabei quel repertorio che gli permetterà, per tutta la carriera, di dipingere in maniera sempre aggiornata e abbastanza all'avanguardia, tenendo vivo quel suo rapporto speciale con la cultura pittorica romana. Questa dovizia di modelli da trasporre in pittura caratterizzerà dunque gran parte della produzione papacelliana e già nella giovanile tavola di Sant'Agostino a Monte San Savino, opera ampiamente trattata, collocabile nella fase ancora signorelliano-raffaellesca del Bernabei, compare una citazione diretta da un'incisione di Marcantonio Raimondi. Nel bel paesaggio sullo sfondo, il tempio romano che si staglia davanti ad un'alta scarpata è modellato in maniera identica allo stesso soggetto (si tratta del Tempio di Minerva) della stampa con *Laocoonte e i figli strangolati da due serpenti* (fig.186)<sup>403</sup>, licenziata dall'artista bolognese.

Se ancora non del tutto raffaellesco nei modi, il Papacello già coglieva evidenti spunti dall'ambiente capitolino nella pala savinese, i rimandi si faranno innumerevoli e molto più puntuali allorché, virato nello stile quasi completamente al nuovo linguaggio, si produrrà nei romanissimi affreschi del Palazzone Passerini. I vari richiami tratti dal repertorio raffaellesco nelle decorazioni cortonesi, già ampiamente approfonditi dal Gori Sassoli<sup>404</sup>, meritano comunque un'ulteriore specificazione soprattutto laddove il Bernabei parrebbe essersi ispirato direttamente a stampe o intermediazioni grafiche, magari presenti nel suo citato libro di disegni. La scena con *Sesto Tarquinio e Lucrezia* (fig.60), evidentemente modellata su due episodi isacchiani delle Logge (fig.61), potrebbe essere stata così mediata da incisioni quali quella con *Isacco che benedice Giacobbe* di Agostino Veneziano, datata 1524 (fig.187)<sup>405</sup> e probabilmente ricavata dai disegni preparatori per i medesimi lavori vaticani (fig.188)<sup>406</sup>. Il vicino riquadro affrescato con il *Suicidio di Lucrezia* (fig.189) trae addirittura spunto da ben tre modelli derivati da stampe del Raimondi e di Agostino Veneziano. La Lucrezia suicida, al centro della scena in questione, racchiude in sé sia rimandi nella posa al

---

403 Questa pedissequa attinenza alla stampa del Raimondi era già stata individuata dalla Borri nel ribadire l'attribuzione al Soggi della tavola savinese, Borri Cristelli 1993, p. 23. Per l'incisione del Raimondi si veda *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 240.

404 Gori Sassoli 1988, pp. 20-23.

405 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 73, p. 378.

406 Per il disegno attribuito al Penni si veda Dacos 2008, p. 218; Appunti grafici a disegno, tratti direttamente dal Papacello da questi modelli, potrebbero essere stati utilizzati dallo stesso per la suddetta scena.



medesimo soggetto (fig.190)<sup>407</sup> e ad una *Didone* (fig.191)<sup>408</sup> incisi dal Raimondi<sup>409</sup>, sia tangenze evidenti nel volto e nel movimento della mano sinistra con una *Venere* presente in una stampa di Agostino Veneziano (fig.193)<sup>410</sup>. Continuando il nostro *excursus* fra gli affreschi del Salone romano del Palazzone, altri interessanti spunti si trovano ben evidenti nell'episodio dipinto dal Bernabei con *Clelia in fuga attraverso il Tevere* (fig.194). L'impostazione della parte centrale della scena con le due fanciulle quasi aggrappate al cavallo e lo stesso aggrovigliarsi vorticoso delle acque del Tevere risultano probabilmente derivare da un perduto affresco eseguito da Polidoro da Caravaggio sulla facciata di un casa romana presso la chiavica di Santa Lucia<sup>411</sup>. Anche in questo caso, nella trasposizione quasi coincidente della composizione (solamente i volti delle fanciulle, invertiti nelle pose, risulterebbero differenti), fonti grafiche da usare come modello potrebbero essere venute in aiuto del Papacello, come in parte sembra testimoniare la più tarda incisione del Bonasone (fig.195)<sup>412</sup>, che, tratta dallo stesso soggetto polidoresco, evidenzia tutte le corrispondenze con la traduzione pittorica del Bernabei e ci informa forse di eventuali derivazioni a stampa più antiche dalle quali l'artista bolognese dovette plasmare la sua. Pure i due riquadri con gli episodi di *Muzio Scevola di fronte a Porsenna* (fig.196) e del *Giudizio di Virginia* (fig.197) palesano chiari rimandi al repertorio raffaellesco. Sia l'una che l'altra scena, nelle figure sedute del re Porsenna e di Appio Claudio e comunque pure nell'impostazione generale degli spazi, paiono debitrice degli schemi compositivi del celebre cartone con la *Punizione di Elima* (fig.198) che il Sanzio licenziò per gli arazzi sistini<sup>413</sup>. Ancora una volta il Papacello poté forse servirsi di stampe derivate da questo importante soggetto e incisioni puntualmente tratte dallo stesso, come quella di Agostino Veneziano del 1516 (fig.199)<sup>414</sup>, furono probabilmente tra quelle che il Bernabei conservava nel suo tomo di disegni<sup>415</sup>. Concludendo sugli affreschi Passerini, le tante rappresentazioni scultoree che il Papacello riprodusse pittoricamente nel Salone romano del Palazzone, trovarono anch'esse celebri modelli di

407 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p.188.

408 Ivi, p.180.

409 Queste stampe furono d'esempio probabilmente anche per la scena con il *Suicidio di Lucrezia* graffita nella facciata di Palazzo Racani qualche anno dopo, fig.173; una delle scene dello stesso palazzo spoletino, con l'episodio di *Fetonte e Elio -o Iride e il Sonno-*, è derivata invece direttamente da un disegno probabilmente papacelliano, ma attribuito al Primaticcio, della Biblioteca Reale di Torino -fig.192, Saponi 2000, p.15-, che trae spunto ancora una volta dai riquadri isacchiani delle Logge.

410 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 271; Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 245 e 807.

411 Gori Sassoli 1988, p. 21.

412 *The illustrated Bartsch* 1985, 28, p. 288.

413 Si vedano Shearman 1986, pp. 88-91 e Evans 2010, pp. 105-109.

414 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 61.

415 Uno scomparto di predella con la *Predica di San Paolo* -fig.200, attualmente in collezione privata e di provenienza ignota-, di probabile fattura papacelliana -da meglio approfondire-, testimonierebbe ulteriormente l'utilizzo da parte del Bernabei di modelli tratti direttamente dai cartoni raffaelleschi per gli arazzi sistini.

riferimento in dipinti, statue e ovviamente riferimenti grafici provenienti dal ricco ambiente capitolino. Così la stessa scena del *Giudizio di Virginia*, nelle architetture sullo sfondo (fig.201), mostra citazioni non tanto velate della raffaellesca *Scuola d'Atene* e degli ignudi michelangioteschi della volta sistina<sup>416</sup>, mentre una *Cleopatra* (fig.202), posta in una nicchia dipinta, a dividere due riquadri delle scene in alto, pare modellarsi (soprattutto nella posa in controparte) sull'*Apollo citaredo* della Stanza della Segnatura, mediato anch'esso probabilmente da incisioni come quella precoce del Raimondi, riprodotte lo stesso soggetto (fig.203)<sup>417</sup>. Una menzione a parte merita infine la trasposizione pittorica del celeberrimo gruppo scultoreo del *Laocoonte* che il Papacello affrescò nella parte bassa a sinistra del Salone romano (fig.204). Questo, testimone, nella ricostruzione delle parti mancanti, del rapporto con la riproduzione bandinelliana e del legame con il dibattito in corso sui restauri dell'opera originale, che porterà alle integrazioni del Montorsoli<sup>418</sup>, fu con tutta evidenza modellato sulla famosa incisione di Marco Dente (fig.205)<sup>419</sup> che il Bernabei pare seguire pedissequamente nell'accentuare i contorni e le ombre delle figure.

Praticamente negli stessi anni delle decorazioni del Palazzone, al Calcinaio il Papacello continua a tener ben aperto il suo libro di disegni e modelli. Già nella pala con l'*Assunzione* (fig.11), licenziata per la medesima chiesa, infatti il Bernabei prende ampi spunti da importantissimi esempi raffaelleschi, miscelandoli, a suo modo, nel tentativo di ricomporre una certa originalità. Così la Vergine che sale in cielo è chiaramente costruita sulla scorta del Cristo della *Trasfigurazione* del Sanzio (fig.206), mentre la parte bassa della tavola con l'affollamento di apostoli attorno al sarcofago richiama direttamente la pala di Monteluca (fig.207)<sup>420</sup>; è infine la figura del San Pietro, seduto in basso a destra, a far riferimento in maniera del tutto coincidente (anche se in controparte rispetto al dipinto) al San Matteo in primo piano, ancora una volta nella raffaellesca *Trasfigurazione*. Le due importanti tavole uscite dai pennelli di Raffaello e dei suoi discepoli dovettero essere ben conosciute dal Papacello, che poté comunque sicuramente contare su possibili disegni e stampe per tener meglio memorizzati i fondamentali spunti provenienti da queste pale raffaellesche. Incisioni coeve tratte dalle due opere, possibili prototipi di quella più tarda attribuita ad Agostino Veneziano, derivata dalla *Trasfigurazione* (fig.208)<sup>421</sup>, e di quella ugualmente posteriore che possiamo qui proporre, ricavata dalla pala di Monteluca (e dai suoi disegni preparatori e di

416 Stessi rimandi michelangioteschi sono evidenziabili pure in altre figure maschili sopra alle prospettive che caratterizzano la parte bassa delle decorazioni.

417 Inciso nel 1512-1515, Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 38-39 e p. 288.

418 Si vedano Gori Sassoli 1988, p. 23 e Bartolini 2014, pp. 52-54.

419 *The illustrated Bartsch* 1978, 27, p. 50.

420 Si veda anche in Gori Sassoli 1988, p. 19.

421 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 177 e p. 680.

studio) ed eseguita da un anonimo (fig.209)<sup>422</sup>, furono probabili esempi sui quali forse lavorò anche il Bernabei. Se non mancano riferimenti al repertorio raffaellesco nella tavola con l'*Assunzione*, questi sono addirittura più frequenti nell'interessante predella (fig.54) che abbiamo già precedentemente associato alla pala papacelliana del Calcinaio. Già il primo scomparto del nostro gradino, con la rappresentazione dell'*Annuncio a Gioacchino* (fig.55), rivela due chiari rimandi a composizioni provenienti dalla produzione dell'*atelier* del Sanzio. Così il Gioacchino che ascolta seduto l'annuncio dell'angelo è nuovamente modellato sul San Matteo della *Trasfigurazione*, mentre l'intera impaginazione della scena pare richiamare l'episodio delle Logge vaticane dove *Dio appare ad Isacco* (fig.210)<sup>423</sup>. Se per il Gioacchino valgono le stesse considerazioni fatte sul San Pietro della tavola, per quanto concerne l'impostazione generale di questo scomparto sicuramente il Papacello poté far riferimento anche su stampe tratte direttamente dai disegni preparatori per i lavori vaticani, come quella condotta in maniera pressoché coincidente da Marco Dente (fig.211)<sup>424</sup>. Sempre esemplato sugli affreschi delle Logge è l'altro scomparto della predella con la *Natività della Vergine* (fig.56). Costruito nella parte centrale con la Sant'Anna distesa, sul modello delle due già viste scene isacchiane delle Logge, per il nostro episodio mariano possono considerarsi valide le stesse annotazioni fatte attorno al riquadro con *Tarquinio e Lucrezia* degli affreschi del Palazzone. Gli ultimi forti riferimenti ad esempi raffaelleschi li troviamo nel penultimo scomparto della predella, quello dove è rappresentata l'*Annunciazione* (fig.57). Il rimando è qui direttamente ad una stampa con il medesimo soggetto mariano (fig.212)<sup>425</sup> ricavata dal Caraglio da un probabile disegno preparatorio di Tommaso Vincidor, affine agli studi sullo stesso tema eseguiti da Giulio Romano per gli affreschi del Duomo di Verona (fig.213)<sup>426</sup>. L'angelo che corre sicuro verso la Vergine nel nostro gradino è del tutto identico a quello inciso dal Caraglio sulla scorta dell'esempio del Vincidor. È curioso infine annotare che la scala circondata da una grossa ringhiera, dalla quale sale l'arcangelo Gabriele, sia stata interpretata dal Papacello, nella probabile predella cortonese, come una sorta di strano recinto di legno in cui lo stesso angelo pare rinchiuso e bloccato nella sua convinta corsa. Intercorsi pochi anni dall'esecuzione dell'*Assunta* e del suo gradino, allo scadere degli anni Venti, il

422 Derivata da un'analogica incisione del Maestro B nel Dado, Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 214-215 e p. 760; il Papacello propone un'interpretazione simile delle forme del sarcofago, facendo probabile riferimento ad una possibile incisione precedente che ispirò forse questa qui riprodotta e quella del Maestro B nel Dado.

423 Dacos 2008, p. 156.

424 Per l'incisione si veda Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 73 e p. 377; per il disegno attribuito al Penni si veda Dacos 2008, p. 219.

425 *The illustrated Bartsch* 1985, 28, p. 78.

426 Il disegno, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, è dubitativamente attribuito al Vincidor; per il disegno e le sue affinità con i lavori di Giulio Romano si veda Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 214.

Bernabei passa alla già menzionata decorazione dell'edicola dell'altar maggiore della chiesa del Calcinaio (fig.68). Anche in questo caso il Papacello non mancherà di ricorrere ad eccellenti esempi da cui trarre le sue composizioni. Così gli angeli in alto saranno evidentemente modellati su quelli raffaelleschi della Cappella Chigi in Santa Maria della Pace (rielaborazione di quelli della *Madonna del Baldacchino*, fig.71), mediati anch'essi da possibili incisioni (fig.214)<sup>427</sup>, mentre i due reggicandela in basso avranno uno stupefacente riferimento tutto fiorentino derivato probabilmente da una celebre stampa di Agostino Veneziano, datata 1516 (fig.72 e fig.215)<sup>428</sup>. La posa e tutti i caratteri dei due angeli affrescati al Calcinaio sono infatti ricalcati direttamente sullo stesso soggetto (che regge in questo caso non una candela, ma i chiodi simbolo della passione) rappresentato a destra di Cristo nell'incisione dell'artista veneziano. Tratta dalla perduta pala Puccini di Andrea del Sarto (fig.216)<sup>429</sup>, la stampa di Agostino Veneziano, utilizzata dal Papacello in queste pitture cortonesi, può essere annoverata fra i pochi modelli non romani (almeno per cultura ideativa) a cui si rivolse il Bernabei.

Negli stessi anni delle appena trattate decorazioni del Calcinaio, il Papacello si dedicò all'esecuzione di un'altra importante pala cortonese, la *Discesa dello Spirito Santo*, oggi conservata nel coro del Duomo (fig.217)<sup>430</sup>. Pure in questa grande tavola il Bernabei non mancò di mettere in atto il suo solito *pastiche*, combinando due differenti e celebri fonti, riproposte abbastanza fedelmente, ma ricontestualizzate in una composizione a suo modo originale. Così la parte alta del dipinto, laddove si affacciano alcuni astanti che escono da un portico, è chiaramente derivata dalla zona superiore di una stampa del Raimondi (fig.218)<sup>431</sup>, tratta da un disperso disegno bandinelliano (databile al 1525-1526) per gli affreschi mai eseguiti del coro di San Lorenzo a Firenze<sup>432</sup>. L'area inferiore della tavola è invece pedissequamente esemplata su un'incisione del Caraglio con la *Discesa dello Spirito Santo* (fig.219)<sup>433</sup>, derivata da irreperibili disegni raffaelleschi per gli arazzi sistini della cosiddetta Scuola Nuova<sup>434</sup>.

Se la produzione artistica del Bernabei degli anni Trenta pare meno caratterizzata da riferimenti evidenti a modelli tratti direttamente dalla cultura raffaellesco-romana, ancora una volta invece nei già citati lavori perugini del quinto decennio del Cinquecento, seppur ormai approdato ad uno stile

427 Come questa, ad esempio, di Giovanni Antonio da Brescia, *The illustrated Bartsch* 1985, 28, p. 65.

428 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 58.

429 Una *Pietà* di cui oggi ci restano solo alcuni schizzi e studi del pittore fiorentino, Shearman 1965, vol.I, tavv. 46-47.

430 Sull'opera si vedano le considerazioni già fatte in precedenza in questo lavoro alle note 201 e 216.

431 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, pp. 135-138.

432 Gori Sassoli 1988, p. 24 e p. 33, nota 32.

433 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 143 e p. 597; la stessa è riproposta in controparte anche in una stampa più tarda da attribuire a Battista Franco, fig.220, ivi, p.143 e p. 598.

434 Gori Sassoli 1988, p. 33, nota 31.

più ammanierato, Tommaso tornerà a citare letteralmente interi brani derivati dall'ambiente capitolino. Così già negli affreschi per il Palazzo dei Priori non mancheranno chiari rimandi ad esempi che il Papacello doveva ben conoscere, facendo probabilmente ancora largo riferimento a memorie fissate graficamente nel suo importantissimo tomo. La scena rappresentante una *Battaglia* (fig.221) della Sala della Congregazione Governativa del palazzo perugino<sup>435</sup>, nel suo groviglio vorticoso di combattenti e di cavalli, pare richiamare in maniera non tanto velata il celebre affresco della Sala di Costantino con la *Battaglia di Ponte Milvio* (fig.222). Il Papacello, che pur dovette partecipare direttamente, quale aiuto, all'esecuzione di queste decorazioni vaticane<sup>436</sup>, poté forse ugualmente servirsi di varie fonti, anche incise, che ravvivassero in lui la memoria delle poderose composizioni raffaellesche e giuliesche. In particolar modo una stampa del Caraglio (fig.223)<sup>437</sup>, derivata liberamente da questo affresco, pare essere la fonte a cui attinse abbastanza alla lettera il Bernabei. Il cavaliere al centro della scena che sta per sferrare un colpo, sopra ad un cavallo imbizzarrito, e comunque l'impostazione dell'intera composizione sembrano trovare più di un'ispirazione in questa *Battaglia* licenziata dall'incisore veronese. Il Papacello poté infine cogliere non pochi spunti anche dai disegni di battaglie (fig.224)<sup>438</sup> che Perin del Vaga fornì per la realizzazione della cosiddetta Cassetta Farnese (fig.226)<sup>439</sup>, appunti preparatori che dovettero avere una certa diffusione nell'ambiente perugino, allora dominato politicamente e culturalmente dalla stessa famiglia di Paolo III<sup>440</sup>. Nella medesima sala del Palazzo dei Priori un'altra scena papacelliana trova aderenze, in questo caso letterali, con materiale inciso proveniente ancora una volta dai seguaci del Sanzio. L'episodio con l'*Arresto degli assassini di Pierluigi Farnese e la Concessione dell'amnistia* (fig.227)<sup>441</sup> nella parte di sinistra, dove i colpevoli vengono condotti in carcere scortati da un corteo di cavalieri, ricalca in maniera del tutto coincidente una stampa del 1545 circa (fig.228)<sup>442</sup> con *Il Trionfo di Scipione su Siface*, eseguita dal Bonasone su non meglio precisati disegni raffaelleschi<sup>443</sup>. È infine nella parte inferiore<sup>444</sup> della pala perugina per Santa Maria del Popolo (fig.178) che compare un'altra interessantissima citazione pressoché coincidente con il

435 Su questa sala del Palazzo dei Priori si veda il seguente studio della Zalabra, Zalabra 2012, pp. 65-82.

436 Si veda quanto considerato nel paragrafo sulla formazione artistica del Papacello.

437 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 236-237 e p. 795.

438 Spunti tratti probabilmente anche dalle stampe da essi derivate, come quella del Vico del 1543, fig.225; per il disegno di Perino e la stampa del Vico si veda Ibidem.

439 Sulla Cassetta Farnese si veda Riebesell 1995, pp. 58-69.

440 Mancini 1987.

441 Si devono alla Zalabra le nuove identificazioni delle scene in senso farnesiano, Zalabra 2012, pp. 65-82.

442 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 238-239 e p. 798; la stampa appartiene proprio agli stessi anni in cui il Papacello lavorava con Lattanzio Pagani a questi affreschi.

443 Esiste pure un'altra versione in controparte del Maestro B nel Dado, forse da considerare come l'originale, fig.229, ivi, p.238 e p.798.

444 Quella spettante alla collaborazione tra il Bernabei e i Pagani, Teza 2001a, p. 133.

modello di riferimento. Il mendicante (o pellegrino) barbuto inginocchiato in primo piano a sinistra, esemplato evidentemente sul medesimo soggetto del cartone raffaellesco per gli arazzi sistini con la *Guarigione del paralitico* (fig.230)<sup>445</sup>, trova una sorprendente e nobile mediazione a stampa. Il Papacello (con la collaborazione dei Pagani) interpretò infatti questa intensa figura raffaellesca partendo probabilmente dall'incisione che il Parmigianino trasse forse direttamente dallo stesso arazzo ideato dal Sanzio e da un modello grafico oggi perduto dell'urbinate (fig.231, fig.232)<sup>446</sup>. Ugualmente barbuto (mentre quello raffaellesco del cartone londinese è imberbe)<sup>447</sup>, il mendicante impugna il bastone con il medesimo movimento delle mani ravvisabile nell'incisione del Mazzola (in Raffaello l'impugnatura è differente)<sup>448</sup>, così come la sua povera veste si gonfia e si piega in maniera del tutto confrontabile con quella della stampa dell'artista parmense.

Con la pala perugina di Santa Maria del Popolo si chiude questo nostro breve *excursus* fra le tante opere papacelliane testimoni di evidenti derivazioni da modelli di provenienza soprattutto romana. Il Bernabei che si servì in maniera abbastanza originale di questi esempi, miscelandoli a suo piacimento, fu sempre legato alle sue giovanili frequentazioni capitoline e, anche attraverso questa ripetizione spesso letterale dei tanti schemi raffaelleschi, poté mantenere quel suo ruolo privilegiato di importante diffusore delle grandi novità conosciute direttamente nella Città Eterna. Carico di disegni, appunti, stampe, conservati nel suo prezioso libro, il Papacello divulgò dunque a suo modo la cultura pittorica romana, rimanendone, fino alla fine, uno dei più importanti testimoni in quelle terre periferiche, tra Toscana orientale e Umbria.

---

445 Shearman 1986, pp. 88-91 e Evans 2010, p. 83.

446 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, p. 131 e p. 565; l'impostazione in controparte fa pensare che il Parmigianino avesse anche lavorato direttamente sull'arazzo, oltretutto sul perduto studio grafico raffaellesco.

447 La barba è presente anche nello stesso soggetto di un disegno (non in controparte rispetto al cartone londinese), oggi al Louvre, attribuito a Biagio Pupini (INV. 3988, recto) e forse derivato dal perduto modello grafico per la *Guarigione del paralitico* eseguito da Raffaello; sul disegno del Louvre si veda in Ivi, p. 131.

448 L'impugnatura, soprattutto per quanto riguarda la mano più in basso (nel disegno attribuito al Pupini è impostata come nel cartone londinese), è differente anche nel succitato disegno del Louvre.

# **TAVOLE**

## **Capitolo I**





Fig.1 - Palazzo Casali, Cortona, parte più antica del palazzo con gli stemmi dei capitani e commissari fiorentini.



Fig.2 - *Parato Passerini*, piviale, 1515-1516, Museo Diocesano, Cortona.





Fig.3 - Andrea del Sarto, *Assunta Passerini*, 1526-1528, Galleria Palatina, Firenze.





Fig.4a - Guillaume de Marcillat, *Madonna della Misericordia*, 1516, chiesa del Calcinaiio, Cortona.



Fig.4b - Guillaume de Marcillat, *Natività*, 1516, Detroit Institute of Arts Museum; fig.4c - Guillaume de Marcillat, *Adorazione dei Magi*, 1516, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig.5 - Guillaume de Marcillat, *Santa Lucia, San Silvestro e la Carità*, 1516-1517, Duomo, Arezzo.





Fig.6 - Luca Signorelli, *Comunione degli Apostoli*, 1512, Museo Diocesano, Cortona.





Fig.7 - Luca Signorelli, *Vergine col Bambino, la Trinità e i santi Michele, Gabriele, Agostino e Atanasio*, 1513-1514, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Fig.8 - Luca Signorelli e bottega, *Vergine col Bambino e i santi Donato, Stefano, Girolamo, Nicola di Bari, i profeti Davide, Ezechiele e Isaia, e Niccolò Gamurrini*, 1519-1522, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.





Fig.9 - Luca Signorelli e bottega, *Assunzione della Vergine*, 1519-1521, Museo Diocesano, Cortona.



Fig.10 - Tommaso Papacello e collaboratori, Sala con storie romane, 1524 -1525 c., Palazzo Passerini, Cortona.





Fig.11 - Tommaso Papacello, *Assunzione della Vergine*, 1525-1527 c., chiesa del Calcinaio, Cortona.





Fig.12 - Bottega di Luca Signorelli, *Immacolata Concezione*, 1523-1524, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.13 - Bottega di Luca Signorelli, *Annunciazione*, 1523-1524, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.14 - Bottega di Luca Signorelli, *Adorazione dei Magi*, 1523-1524, chiesa del Calcinaio, Cortona.





Fig.15 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Savino, Antonio abate, Paolo eremita e Sebastiano*, 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.





Fig.16 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e i Santi Paolo e Bernardino*, 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico.



Fig.17 - a. Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino; b. Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e Santi* (particolare), 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico.



Fig.18 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.





Fig.19 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.



Fig.20a - Luca Signorelli e bottega, *Vergine col Bambino e i santi Donato, Stefano, Girolamo, Nicola di Bari, i profeti Davide, Ezechiele e Isaia, e Niccolò Gamurrini* (particolare), 1519-1522, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.



Fig.20b - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.





Fig.21a - Luca Signorelli, *Vergine col Bambino e i santi Sebastiano, Cristina, Girolamo e Nicola di Bari*, 1515, National Gallery, Londra.





Fig.21b - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino; a destra: Luca Signorelli, *Vergine col Bambino e i santi Sebastiano, Cristina, Girolamo e Nicola di Bari* (particolare), 1515, National Gallery, Londra.



Fig.22 - a sinistra: Luca Signorelli, *Vergine col Bambino e i santi Sebastiano, Cristina, Girolamo e Nicola di Bari*, 1515, National Gallery, Londra; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi*, 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.





Fig.23 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.



Fig.24 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.



Fig.25 - a sinistra e in basso: Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolari), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.26 - a sinistra: Tommaso Papacello, *San Sebastiano* (particolare dell'affresco di Farneta, *Madonna col Bambino in trono e i santi Sebastiano e Rocco*), 1527-1528, chiesa di Santa Maria Assunta, Abbazia di Farneta, Cortona; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.

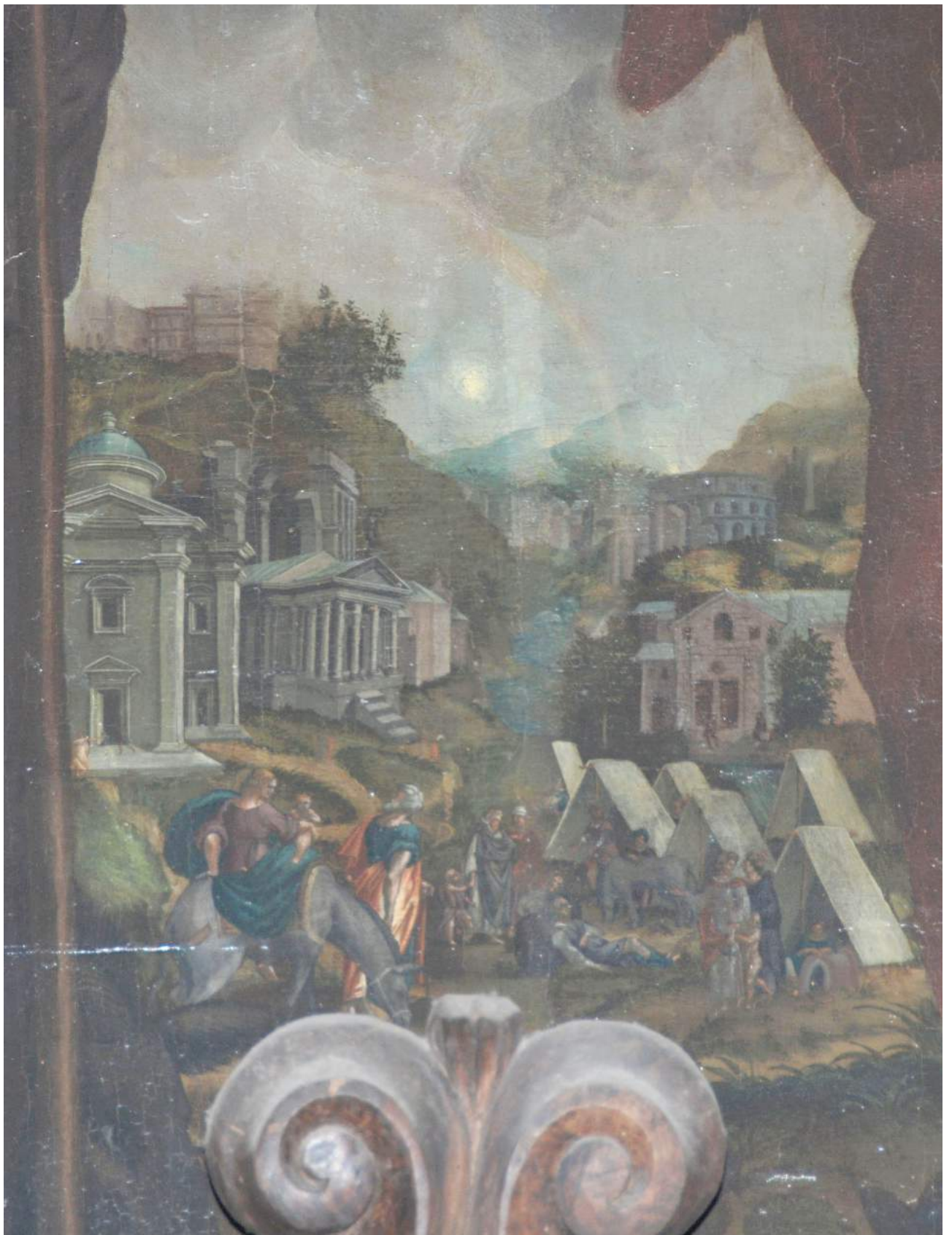


Fig.27 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi* (particolare), 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.





Fig.28 - Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.29 - *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, Convento di Sant'Agnese, Montepulciano.





Fig.30 - Luca Signorelli, *Compianto sul Cristo morto e predella*, 1501-1502, Museo Diocesano, Cortona.





Fig.31 - a. Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; b. Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e i Santi Paolo e Bernardino* (particolare), 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico.



Fig.32 - a. Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e i Santi Paolo e Bernardino* (particolare), 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico; b. Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.33 - a. Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; b. Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e i Santi Paolo e Bernardino* (particolare), 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico.



Fig.34 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, *Compianto sul Cristo morto e i Santi Paolo e Bernardino* (particolare), 1523-1524 c., chiesa del Corpus Domini, Montefollonico; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.35 - Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.36 - Cappella del Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.37a - Luca Signorelli e bottega, *Testa maschile*, 1523, Cappella, Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.37b - Luca Signorelli e bottega, *Sibilla*, 1523, Cappella, Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.38 - Luca Signorelli e bottega, *Battesimo di Cristo*, 1523, Cappella, Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.39 - Maestà viaria nei pressi del Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.40 - Luca Signorelli e bottega, *Madonna col Bambino, San Sebastiano e San Rocco*, 1523 c., Maestà viaria nei pressi del Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.41 - a. Tommaso Papacello e collaboratori, Sala con storie di Roma (particolare degli affreschi), 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona; b. Luca Signorelli e bottega, *Battesimo di Cristo* (particolare), 1523, Cappella, Palazzo Passerini, Cortona.

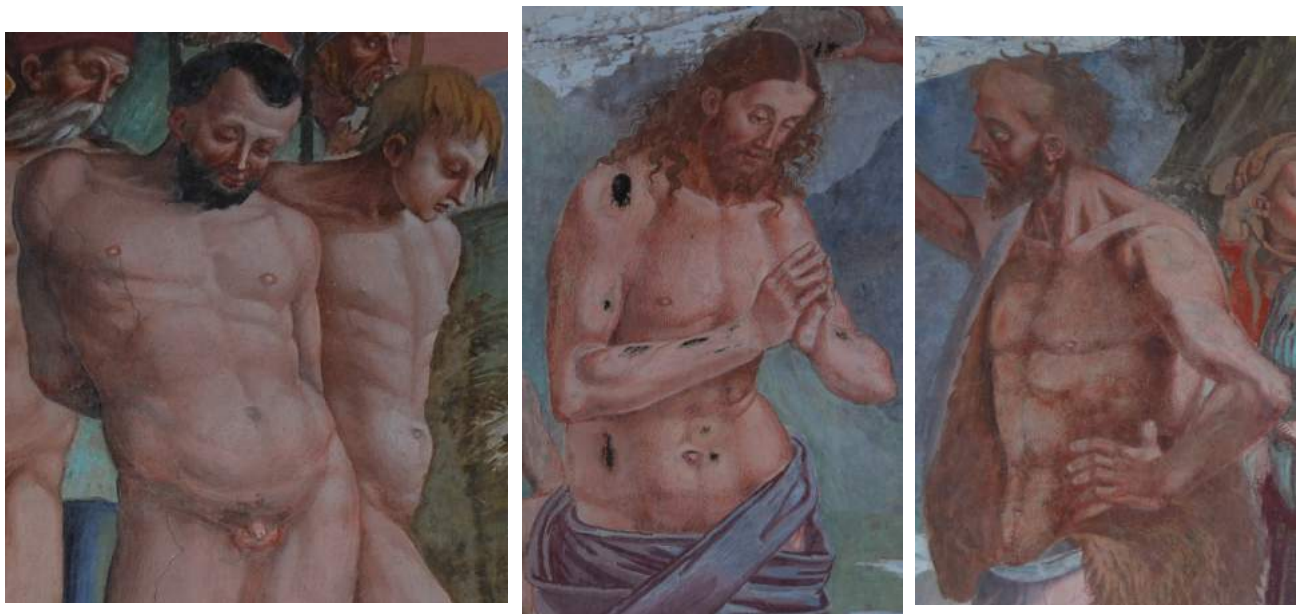


Fig.42 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, Sala con storie di Roma (particolare degli affreschi), 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona; a destra: Luca Signorelli e bottega, *Battesimo di Cristo* (particolari), 1523, Cappella, Palazzo Passerini, Cortona.



Fig.43 - Vittorino Cirielli, *Giunio Bruto a Delfi*, Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona.



Fig.44 - Vittorino Cirielli, *Lotta tra Orazi e Curiazi*, Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona.





Fig.45 - Vittorio Cirelli, *Il pedagogo di Faleri*, Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.46 - Vittorio Cirelli, *Tarquinio Prisco e i figli di Anco Marzio*, Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.47 - Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, Cortona.



Fig.48 - Guillaume de Marcillat, *Madonna della Misericordia*, 1516, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.49 - Guillaume de Marcillat, *San Paolo*, 1517, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.50 - Maso Porro e Tommaso Papacello, *Martirio di San Sebastiano*, 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona.





Fig.51 - Jacone, *Madonna col Bambino e Santi*, 1528-1530 c., chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.52 - Jacone, *Santa Maria Maddalena*, 1528-1530 c., tavoletta della predella della distrutta seconda tavola del Calcinaio, MAEC, Cortona.



Fig.53 - Jacone, *Madonna addolorata*, 1528-1530 c., tavoletta della predella della distrutta seconda tavola del Calcinaio, MAEC, Cortona.





Fig.54 - Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.



Fig.55 - Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare con le scene dell'Annuncio a Gioacchino e dell'Incontro alla Porta Aurea, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.

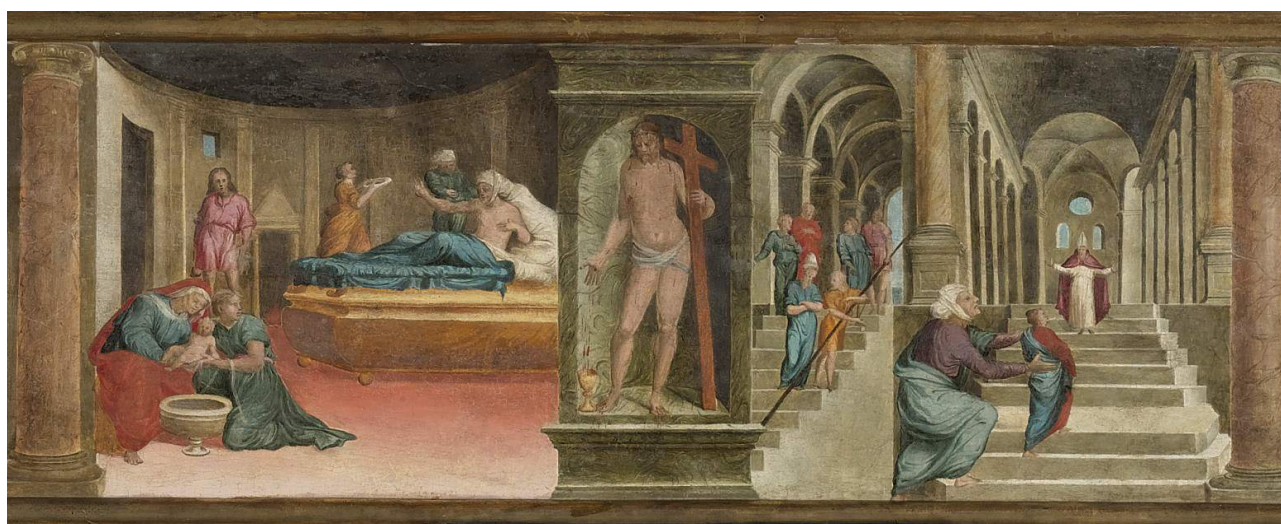


Fig.56 - Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare con la Natività della Vergine, Cristo Portacroce che versa il suo sangue in un calice e la Presentazione al Tempio di Maria, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.





Fig.57 - Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare con le scene dell' *Annunciazione* e della *Visitazione*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.



Fig.58 - in alto a sinistra: particolare della *Trasfigurazione* di Raffaello (San Matteo); in alto a destra: Tommaso Papacello, *Assunzione* (particolare, San Pietro), 1525-1527 c., chiesa del Calcinaio, Cortona; in basso: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con l' *Annuncio a Gioacchino*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.





Fig.59 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con l'Annuncio a Gioacchino, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.

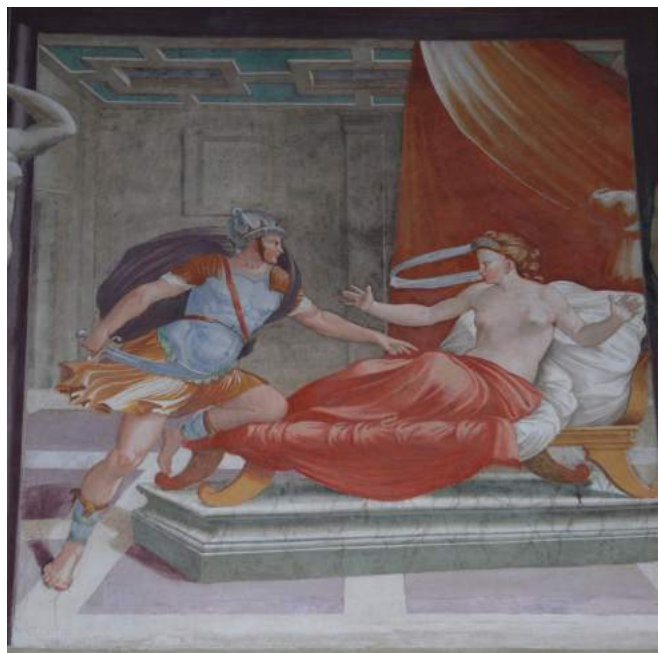


Fig.60 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, *Aggressione di Tarquinio a Lucrezia*, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con la *Natività della Vergine*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.





Fig.61 - Bottega di Raffaello, *Isacco benedice Giacobbe e Isacco rifiuta la benedizione a Esaù*, 1518-1519 c., Logge Vaticane.



Fig.62 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare con *Cristo Portacroce che versa il suo sangue in un calice*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.



Fig.63 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con la *Presentazione al Tempio di Maria*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.



Fig.64 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con la *Presentazione al Tempio di Maria*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.





Fig.65 - in alto: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; in basso: Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, particolare della scena con l'*Annuncio a Gioacchino*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.



Fig.66 - Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona.





Fig.67 - Ipotesi ricostruttiva: Tommaso Papacello, *Assunzione*, 1525-1527 c., chiesa del Calcinai, Cortona; Tommaso Papacello, predella con *Storie della Vergine*, 1525-1527 c., asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York.





Fig.68 - Edicola affrescata dell'altar maggiore, 1519 (struttura architettonica), inizi XV secolo (Venerata Immagine della Vergine), 1528 c. (affreschi della parte bassa e della lunetta), chiesa del Calcinai, Cortona.



Fig.69 - Tommaso Papacello, particolare degli affreschi dell'edicola dell'altar maggiore, 1528 c., chiesa del Calcinai, Cortona.





Fig.70 - Tommaso Papacello, *Dio Padre e angeli*, 1528 c., lunetta dell'edicola dell'altar maggiore, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.71 - in alto: Tommaso Papacello, particolare degli affreschi dell'edicola dell'altar maggiore, 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona; in basso a sinistra: Raffaello, particolare della *Madonna del Baldacchino*, 1506-1508, Galleria Palatina, Firenze; in basso a destra: Raffaello, particolare degli affreschi di Santa Maria della Pace a Roma (1514).





Fig.72 - a sinistra: Tommaso Papacello, particolare degli affreschi dell'edicola dell'altar maggiore, 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona; a destra: Agostino Veneziano, incisione dalla *Pietà Puccini* di Andrea del Sarto, 1516, Metropolitan Museum, New York.



Fig.73 - in alto: Tommaso Papacello, lunetta affrescata dell'edicola dell'altar maggiore (*Dio Padre e angeli*), 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona; in basso a sinistra: particolare della lunetta affrescata; in basso a destra: Tommaso Papacello, particolare dell'*Assunzione* del Calcinaio, 1525-1527 c., Cortona.



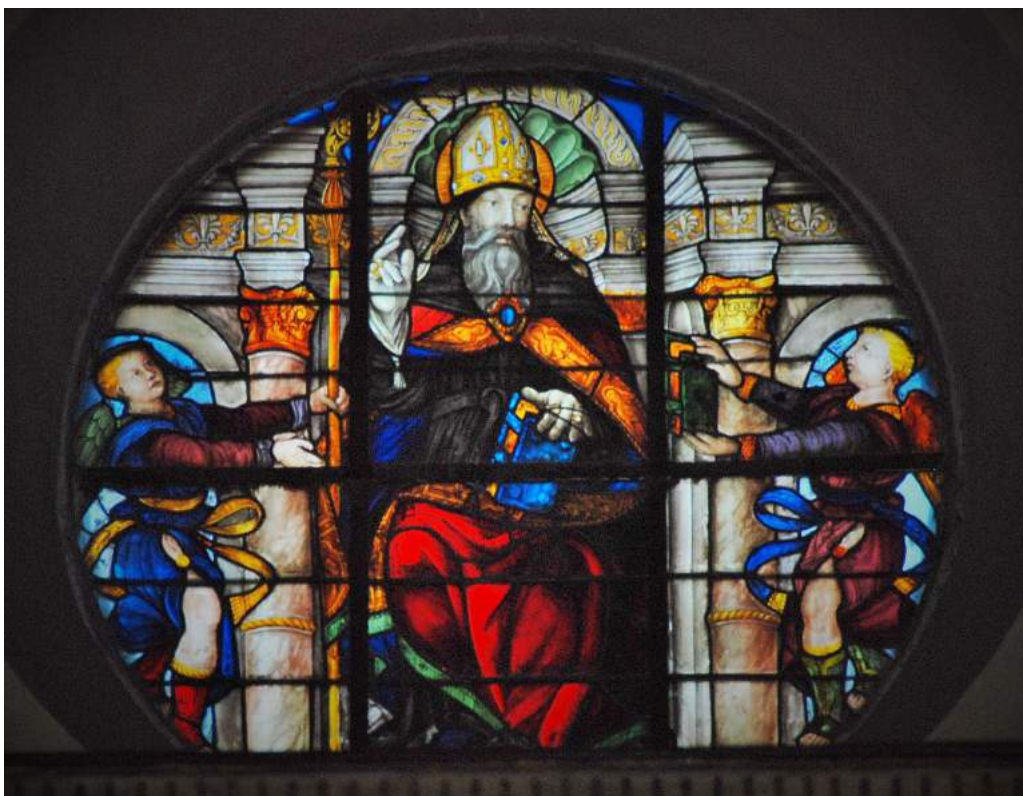


Fig.74 - Maso Porro (e Michelangelo Urbani?), *Sant'Agostino e due angeli*, 1524, chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino.



Fig.75 - in alto: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; in basso: Maso Porro e Tommaso Papacello, *Martirio di San Sebastiano*, particolare, 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona.



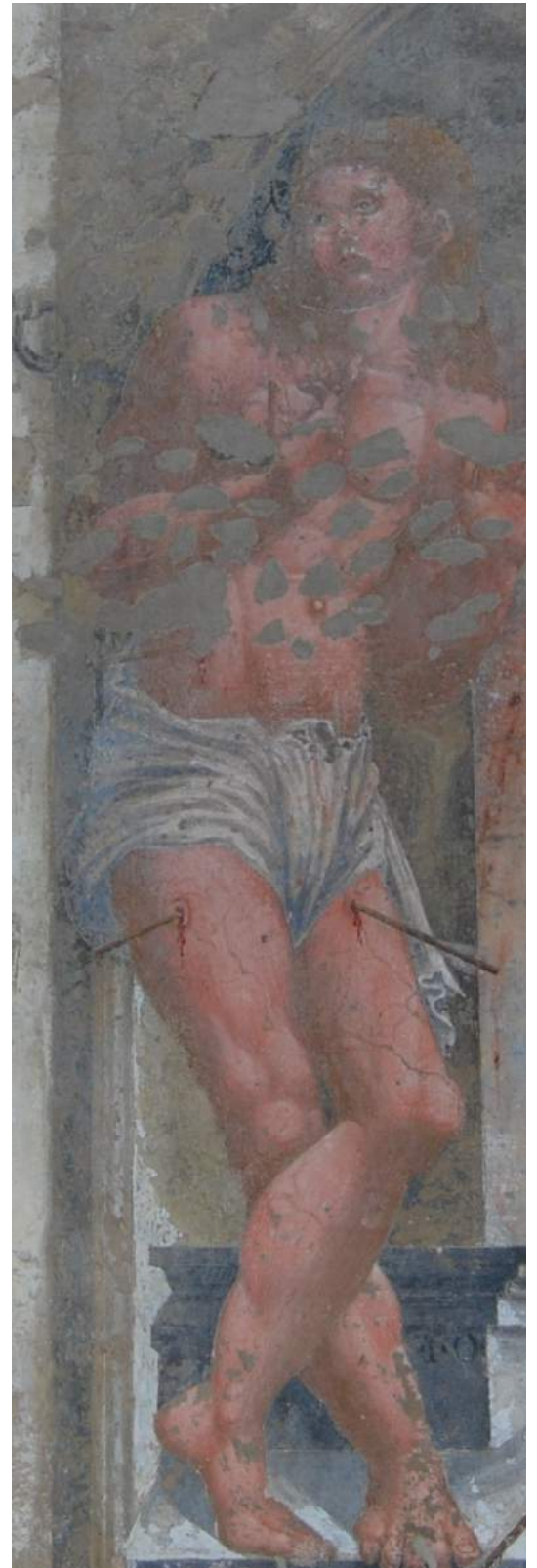


Fig.76 - a sinistra: Maso Porro e Tommaso Papacello, *Martirio di San Sebastiano*, 1528 c., chiesa del Calcinaio, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, *San Sebastiano* (particolare dell'affresco di Farneta), 1527-1528 c., chiesa di Santa Maria Assunta, Abbazia di Farneta, Cortona.



Fig.77 - Tommaso Papacello, *Vergine col Bambino benedicente*, 1539-1540 c., canonica della chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.78 - Tommaso Papacello, *Vergine col Bambino benedicente*, 1539-1540 c., chiesa di Santa Maria Assunta, Cesi.





Fig.79 - Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Anna (o Elisabetta?)*, 1543 c., chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.80 - Tommaso Papacello e Lattanzio Pagani, affreschi della Sala della Congregazione Governativa (*Arresto degli assassini di Pierluigi Farnese e concessione dell'amnistia*), 1545-1548, Palazzo dei Priori, Perugia.



Fig.81 - Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.82 - Luca Signorelli e bottega, particolare degli affreschi per l'altar maggiore (*Dio Padre e due angeli*), 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.83 - Luca Signorelli e bottega, *Crocifissione* (parete destra), particolare, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.84 - Luca Signorelli e bottega, *Flagellazione di Cristo* (parete sinistra), particolare, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.85 - Oratorio di San Crescentino a Morra, veduta generale degli affreschi più tardi.



Fig.86 - Tommaso Papacello, fascia decorativa con emblemi della famiglia Vitelli, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.

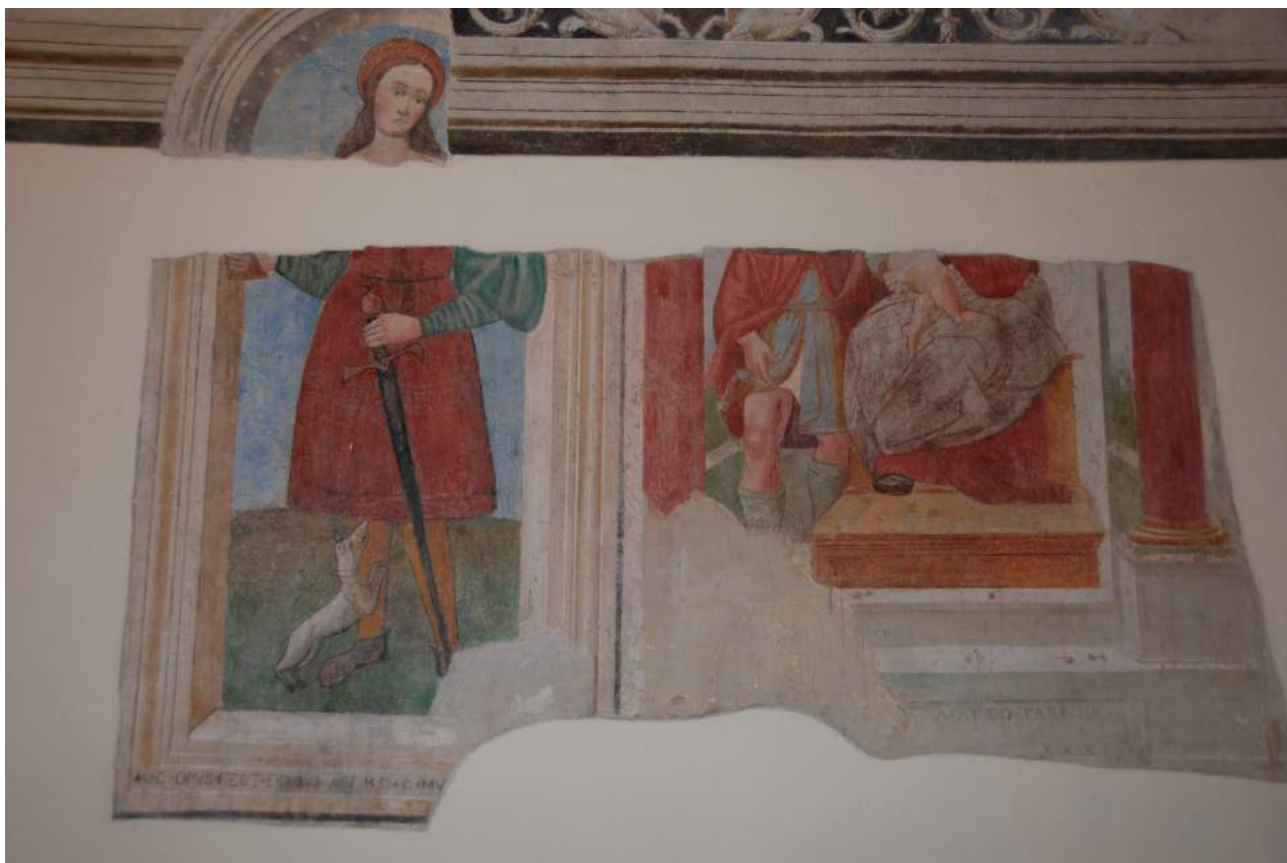


Fig.87 - Particolare degli affreschi databili entro il 1530 (a destra si veda in particolare il Trenta in numeri romani dell'iscrizione in basso del lacerto con la *Madonna col Bambino e San Rocco*), parete sinistra, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.88 - Luca Signorelli e bottega, affreschi dell'altar maggiore dell'oratorio (*Dio padre e due angeli e Santa Maria Maddalena e San Lazzaro?*), 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.89 - Luca Signorelli e bottega, *Madonna di Loreto*, parete destra, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.90 - Luca Signorelli e bottega, *Madonna della Misericordia*, parete sinistra, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.91 - Luca Signorelli e bottega, *Orazione nell'Orto e Ultima Cena*, parete sinistra, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.92 - Luca Signorelli e bottega, *Flagellazione di Cristo*, parete sinistra, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.93 - Luca Signorelli e bottega, *Crocifissione*, parete destra, 1508-1510, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.94a - Incorniciatura riconducibile al primo cantiere signorelliano (1508-1510) affiora al di sotto dei lacerti della scena papacelliana con la *Discesa di Cristo al Limbo*, 1535-1536 c., parete destra, Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.94b - Incorniciatura riconducibile al primo cantiere signorelliano (1508-1510) affiora al di sotto dei lacerti della scena papacelliana con la *Lavanda dei piedi*, 1535-1536 c., parete sinistra, Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.95 - Incorniciatura probabilmente riconducibile al primo cantiere signorelliano (1508-1510) riutilizzata per inquadrare gli affreschi papacelliani del 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.96 - Tommaso Papacello, scena illeggibile, parete destra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.97 - Tommaso Papacello, *Discesa di Cristo al Limbo*, parete destra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.98 - Tommaso Papacello, *Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, parete destra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.99 - Tommaso Papacello, *Resurrezione*, parete destra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.100 - Tommaso Papacello (con forti ridipinture nelle parti integre), *Incredulità di San Tommaso*, parete sinistra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.101 - Tommaso Papacello, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, parete sinistra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.102 - Tommaso Papacello, *Lavanda dei piedi*, parete sinistra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.103 - Tommaso Papacello, *Santo Vescovo*, parete sinistra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.104 - Tommaso Papacello, *Madonna di Loreto*, parete destra, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.105 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, *Lavanda dei piedi*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



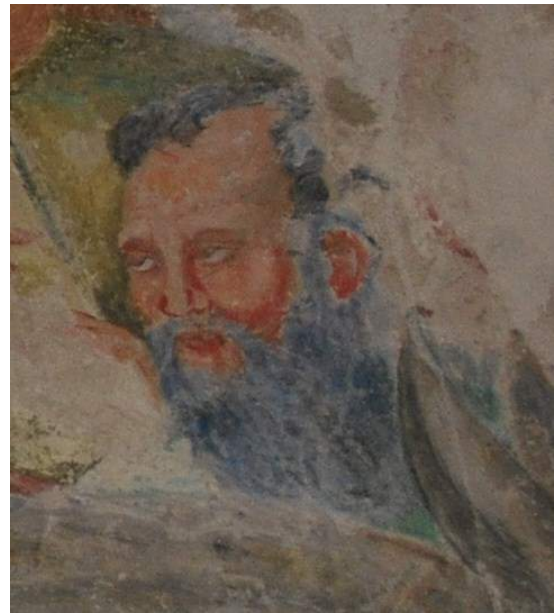


Fig.106 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.107 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, *Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.





Fig.108 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.109 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Deposizione di Cristo nel Sepolcro*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.110 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa di Cristo al Limbo*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; a destra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.111 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Discesa di Cristo al Limbo*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; a destra: Tommaso Papacello (e Vittorio Cirelli, collaboratore nel ciclo spoletino), particolare degli affreschi della Volta della Cappella Eroli (Noè), 1528-1530 c., Duomo, Spoleto.





Fig.112 - in alto: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala del Fregio, 1525-1527 c., Palazzone Passerini, Cortona; in basso: Tommaso Papacello, particolare del fregio con le insegne Vitelli, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.113 - a sinistra: Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello, *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra.



Fig.114 - in alto: Tommaso Papacello, *Resurrezione*, particolare, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; in basso: Tommaso Papacello, *Guerriero sdraiato*, 1545-1548 c., depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria (originariamente sul soffitto della Sala dell'Udienza dei Delegati del Palazzo dei Priori), Perugia.





Fig.115 - in alto: Tommaso Papacello, *Madonna di Loreto*, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; in basso: Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare, 1543 c., lunetta del portale, chiesa del Calcinaio, Cortona.





Fig.116 - in alto: Raffaellino del Colle, *Assunzione e Incoronazione della Vergine*, particolare (Santa Maria Maddalena), 1526-1527, Museo Civico (dalla Chiesa dei Minori Osservanti), Sansepolcro; in basso a destra: Tommaso Papacello, *Madonna di Loreto*, 1535-1536 c., Oratorio di San Crescentino, Morra; in basso a sinistra: Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare, 1543 c., lunetta del portale, chiesa del Calcinaio, Cortona.



Fig.117 - Luca Signorelli e Girolamo Genga?, *Madonna col Bambino e i santi Rocco, Sebastiano, Cristoforo, Paolo, Caterina, Barbara, Nicola e Onofrio*, entro il 1509, chiesa di San Niccolò, Cortona.



Fig.118 - Turpino Zaccagnini detto Zaccagna?, *Madonna col Bambino e Santi*, 1530 c., canonica della chiesa di Sant'Angelo (da Santa Maria a Metelliano), Cortona.





Fig.119 - Francesco Signorelli, *Immacolata Concezione*, 1527 c., Museo Civico, Gubbio.





Fig.120 - Francesco Signorelli, Stendardo per la Compagnia dei Santi Antonio, Rocco e Onofrio (*Sant'Antonio abate e due confratelli*), 1536, MAEC, Cortona.



Fig.121 - Francesco Signorelli, Stendardo per la Compagnia dei Santi Antonio, Rocco e Onofrio (*Madonna col Bambino e i santi Rocco e Onofrio*), 1536, MAEC, Cortona.



Fig.122a - Michelangelo Urbani, *Immacolata Concezione*, 1551, chiesa di San Biagio, Montepulciano.



Fig.122b - Bottega di Luca Signorelli, *Immacolata Concezione*, 1521-1523, Museo Diocesano, Cortona.





Fig.123 - Bottega di Luca Signorelli (Antonio di Donnino del Mazziere?), *Adorazione dei pastori*, 1521 c., Museo Diocesano, Cortona.



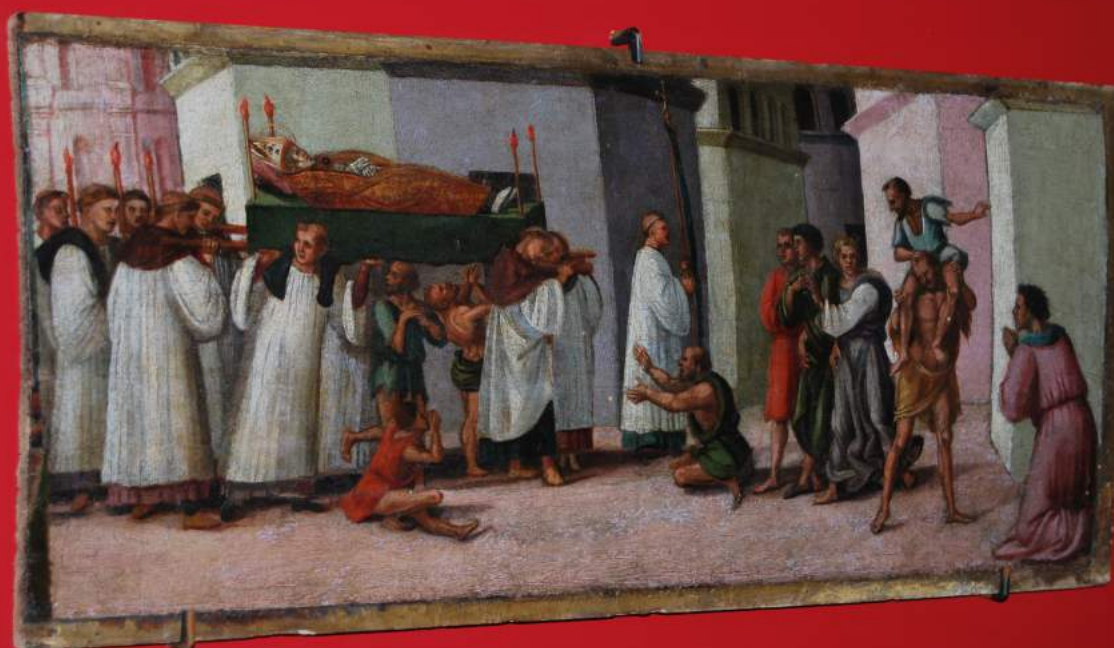


Fig.124 - Bottega di Luca Signorelli (Antonio di Donnino del Mazziere?), in alto: *Martino scaccia i demoni da una vacca impazzita*; in basso: *Esequie di san Martino*, scomparti della predella dell'*Incoronazione della Vergine e Santi* (Collegiata dei Santi Martino e Leonardo, Foiano della Chiana), 1522-1523, depositi del Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna, Arezzo.



Fig.125 - Luca Signorelli e bottega, *Deposizione dalla Croce*, 1516, chiesa di Santa Croce, Umbertide.





Fig.126 - Ambito del Papacello, *Madonna col Bambino (Madonna di Loreto?)*, prima metà del XVI secolo, chiesa di Santa Maria a Sepoltaglia, Cortona.



Fig.127 - Ambito del Papacello, *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo*, metà del XVI secolo, chiesa di Santa Maria a Sepoltaglia (sagrestia), Cortona.





Fig.128 - Ambito del Papacello, *Madonna col Bambino e i santi Michele e Cristoforo*, prima metà del XVI secolo, chiesa di San Michele Arcangelo, Orzale di Castiglion Fiorentino.



Fig.129 - Ambito del Papacello, *Annunciazione*, prima metà del XVI secolo, chiesa della Madonna dell'Uliveto, Passignano sul Trasimeno.

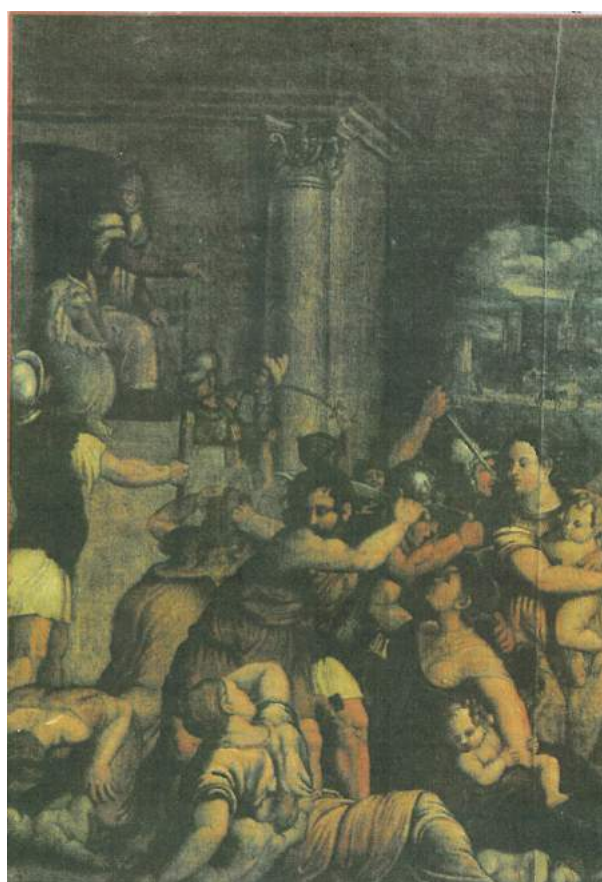


Fig.130 - Ambito del Papacello, *Strage degli Innocenti*, prima metà del XVI secolo, mercato antiquario, Arezzo.





Fig.131 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, *Annunciazione e i santi Fedele e Lazzaro*, 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone.





Fig.132 - Tommaso Papacello, *Presentazione al Tempio di Maria*, scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino.



Fig.133 - Tommaso Papacello, *Sposalizio della Vergine*, scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino.





Fig.134 - in alto: Tommaso Papacello, ipotesi di ricostruzione della predella di Berlino, 1532 (?); in basso: Bottega di Luca Signorelli, predella dell'*Immacolata Concezione Vagnucci*, 1524, chiesa del Calcinaiò, Cortona.



Fig.135 - Ipotesi di ricostruzione: Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, *Annunciazione e Santi Fedele e Lazzaro*, 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone; Tommaso Papacello, *Presentazione al Tempio di Maria, Sposalizio della Vergine*, scomparti di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino.



Fig.136 - in alto: Tommaso Papacello, *Annunciazione e Santi* (particolare, *San Lazzaro*), 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone; in basso a sinistra: Tommaso Papacello, *Sposalizio della Vergine*, particolare dello scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino; in basso a destra: Tommaso Papacello, *Presentazione al Tempio di Maria*, particolare dello scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino;





Fig.137 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Annunciazione e Santi* (particolare, *Vergine Annunciata*), 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone; a destra: Tommaso Papacello, *Sposalizio della Vergine*, particolare dello scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino.



Fig.138 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Sposalizio della Vergine*, particolare dello scomparto di predella, 1532 (?), Gemäldegalerie, Berlino; a destra: Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), particolari (San Vincenzo Ferrer e Santa Margherita d'Antiochia [?]) della predella Marchesani di Città di Castello (1530-1532 c.), Pinacoteca Comunale.





Fig.139 - Vittorio Cirelli, *Giunio Bruto a Delfi*, particolare, 1524-1525 c., Sala con storie di Roma, Palazzone Passerini, Cortona.

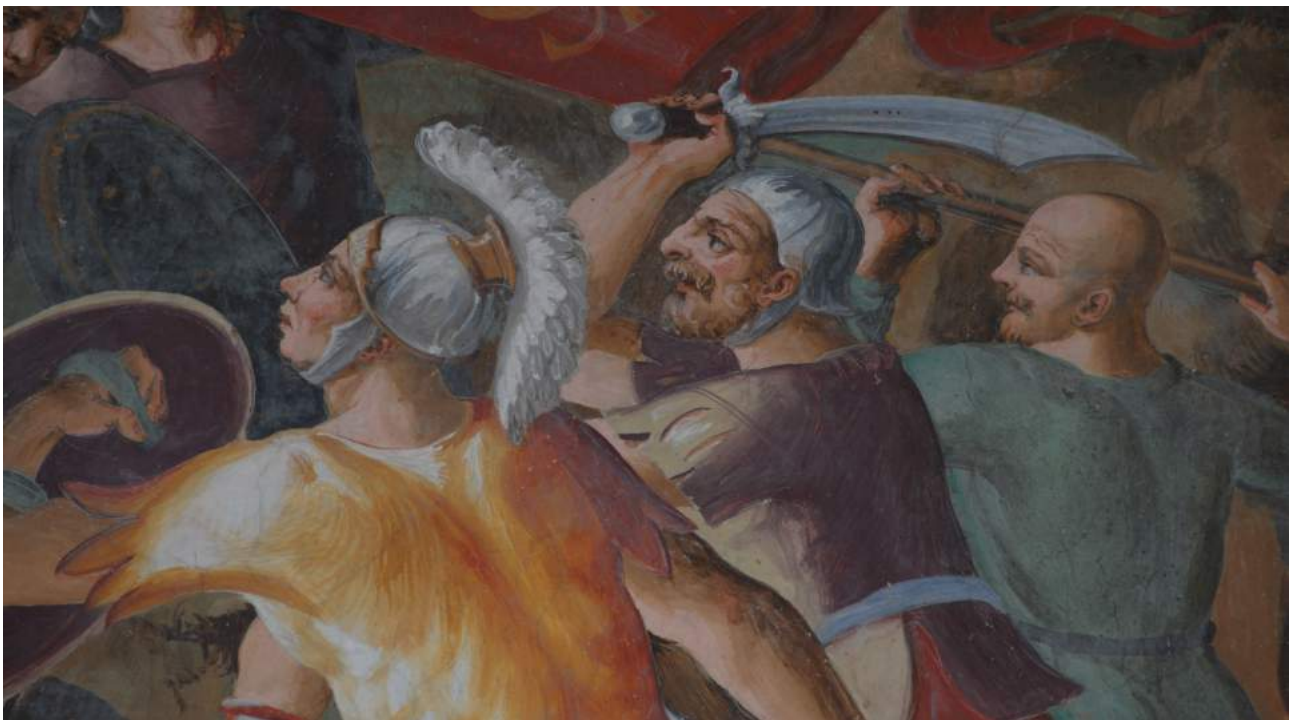


Fig.140 - Vittorio Cirelli, *Lotta tra Orazi e Curiazi*, particolare, 1524-1525 c., Sala con storie di Roma, Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.141 - Vittorio Cirielli, *Il pedagogo di Faleri*, particolare, 1524-1525 c., Sala con storie di Roma, Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.142 - Vittorio Cirielli, *Tarquinio Prisco e i figli di Anco Marzio*, particolare, 1524-1525 c., Sala con storie di Roma, Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.143 - Vittorio Cirelli, *Immacolata Concezione, Profeti e Sibille*, 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone.



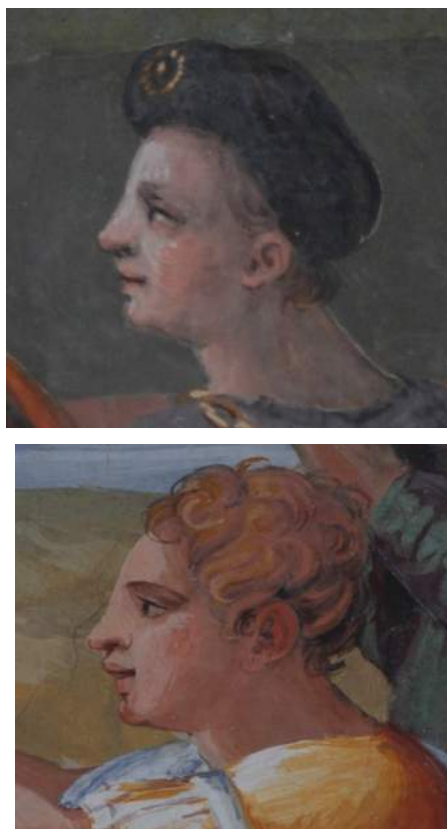


Fig.144 - a sinistra: Vittorio Cirelli, particolari degli affreschi della Sala con storie di Roma del Palazzone Passerini, 1524-1525 c., Cortona; a destra: Vittorio Cirelli, *Immacolata Concezione, Profeti e Sibille*, particolare, 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone.



Fig.145 - a sinistra: Vittorio Cirelli, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma del Palazzone Passerini, 1524-1525 c., Cortona; a destra: Vittorio Cirelli, *Immacolata Concezione, Profeti e Sibille*, particolari, 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone.



Fig.146 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, *Madonna col Bambino e Santi*, fine del terzo decennio del XVI secolo, Chiesa di San Francesco, Castiglion Fiorentino.





Fig.147 - in alto: Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare, fine del terzo decennio del XVI secolo, Chiesa di San Francesco, Castiglion Fiorentino; in basso: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona.

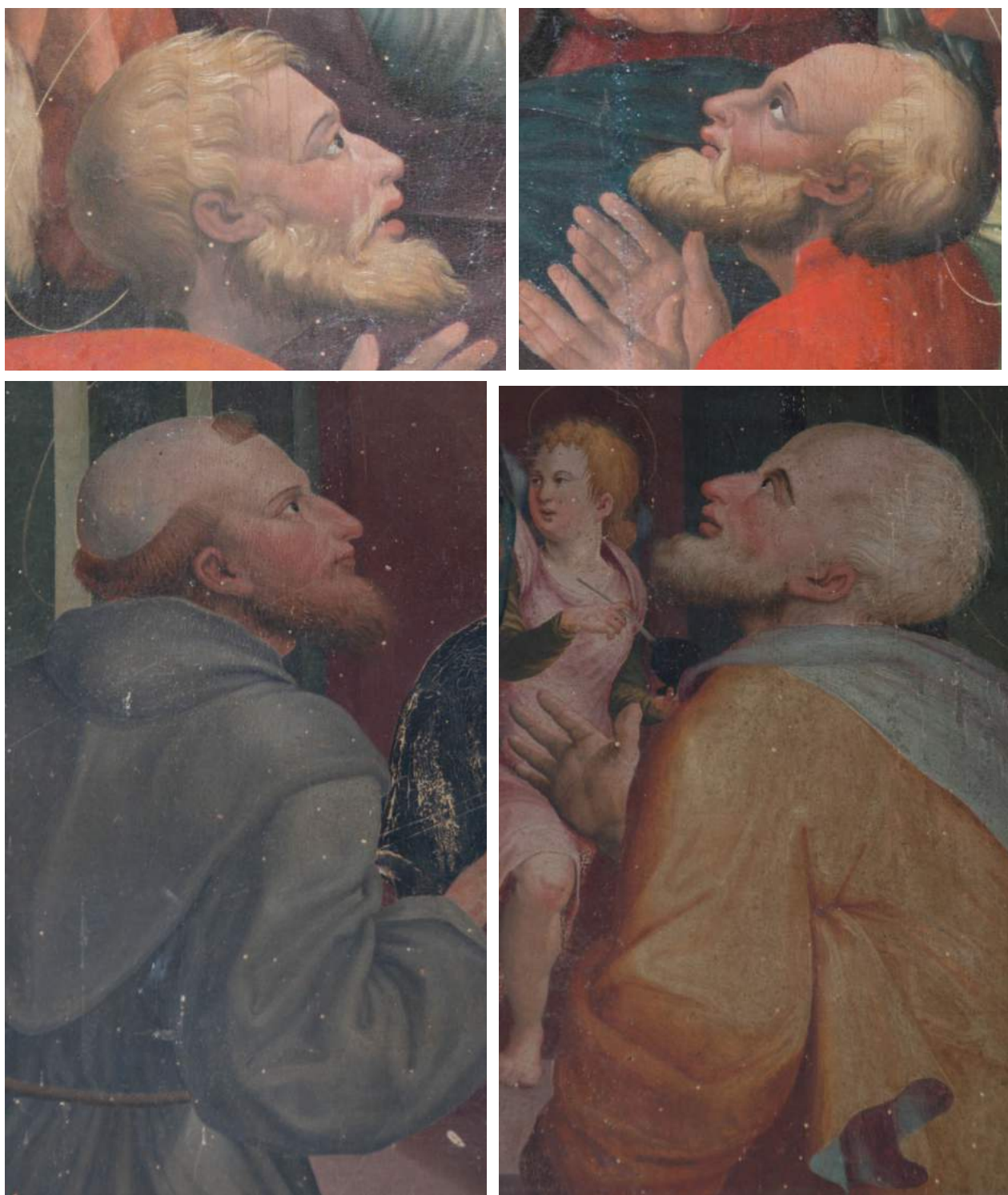


Fig.148 - in alto: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolari, 1528, Duomo, Cortona; in basso: Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e Santi*, particolari, fine del terzo decennio del XVI secolo, Chiesa di San Francesco, Castiglion Fiorentino.





Fig.149 - a destra: Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, particolare, 1528, Duomo, Cortona; a sinistra: Tommaso Papacello, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare, fine del terzo decennio del XVI secolo, Chiesa di San Francesco, Castiglion Fiorentino.



Fig.150 - a sinistra: Vittorio Cirelli, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare, fine del terzo decennio del XVI secolo, Chiesa di San Francesco, Castiglion Fiorentino; a destra: Vittorio Cirelli, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.





Fig.151 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, *Adorazione dei pastori*, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.

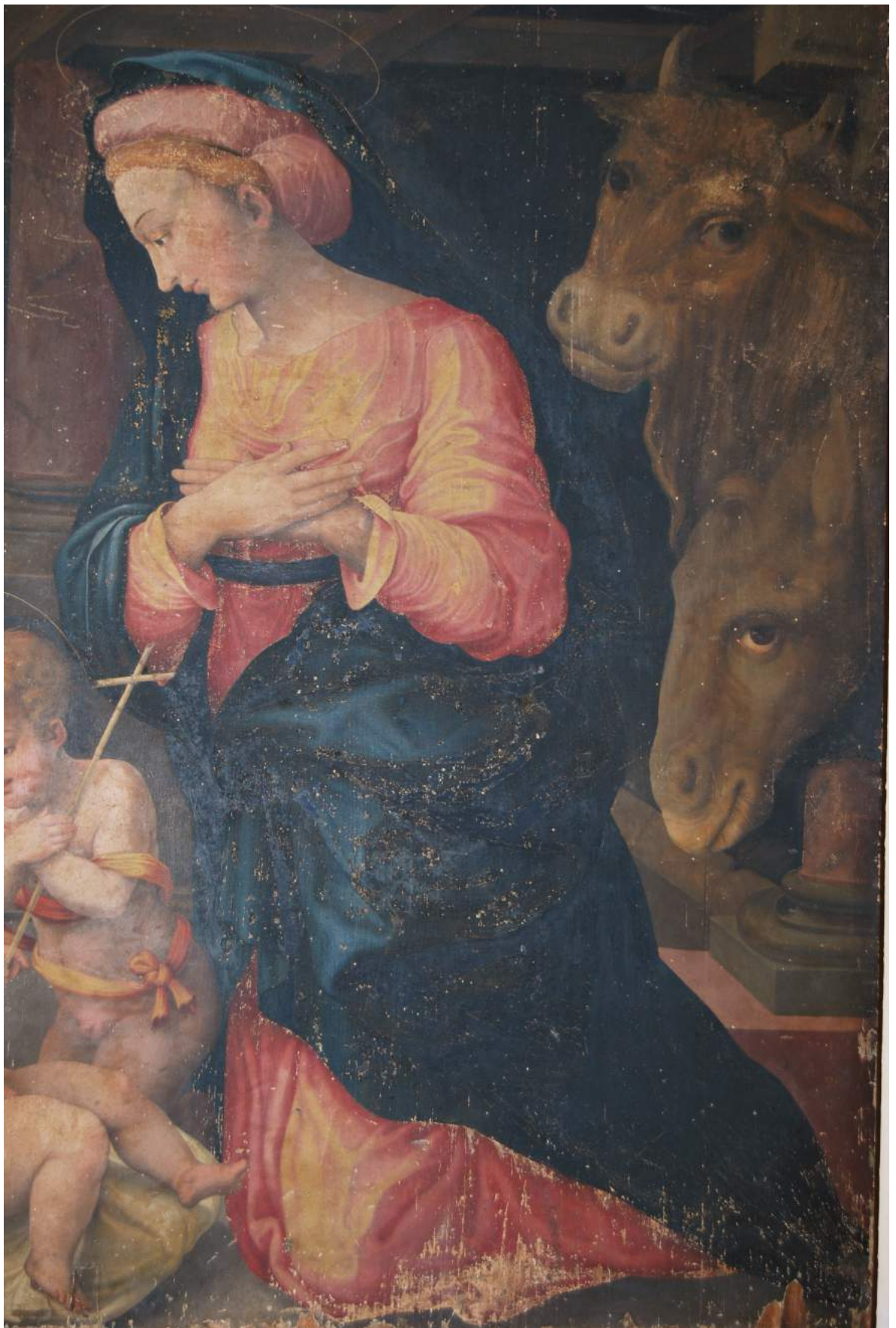


Fig.152 - Tommaso Papacello, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.



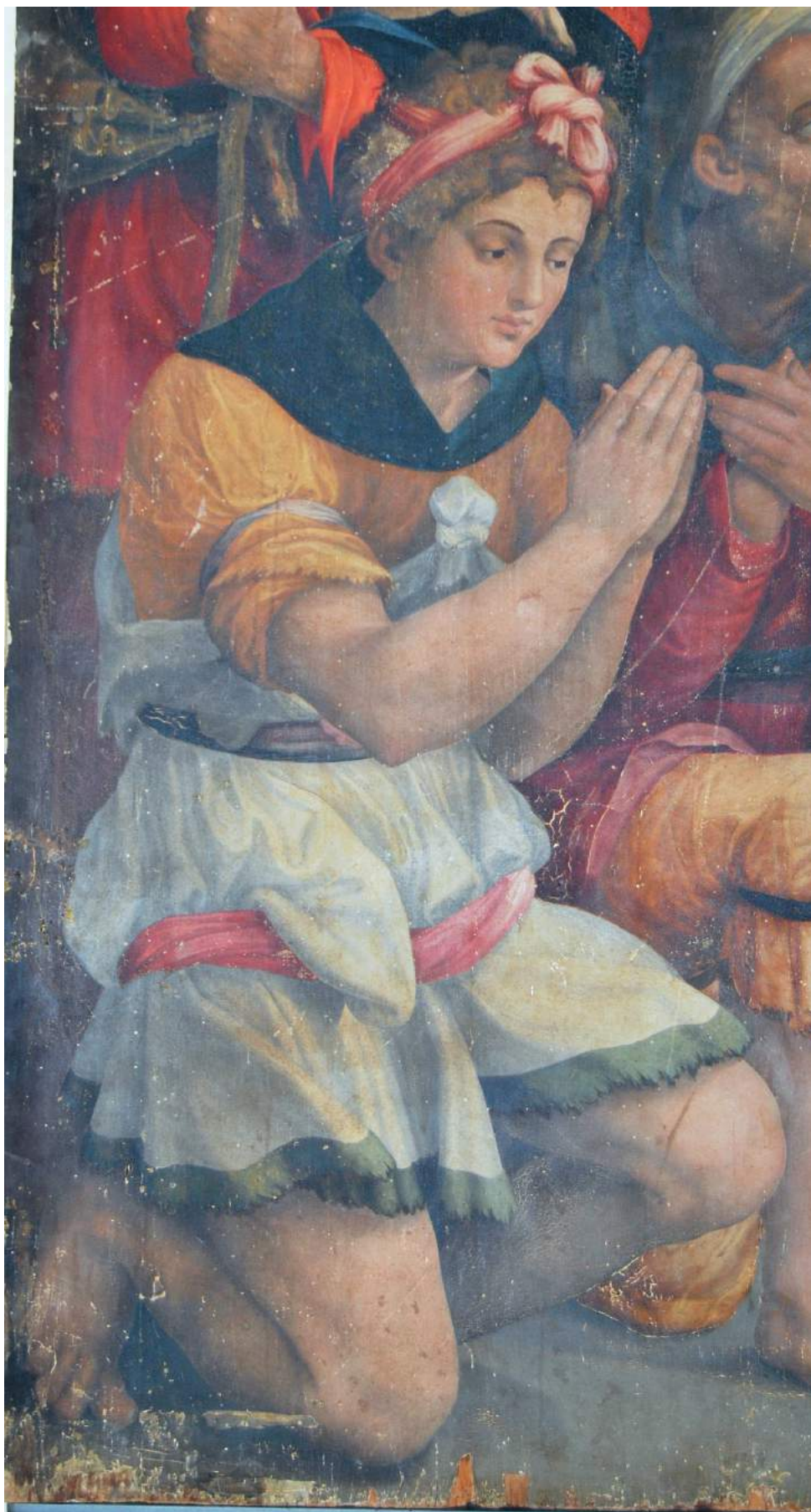


Fig.153 - Tommaso Papacello, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.





Fig.154 - Tommaso Papacello, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.



Fig.155 - in alto a sinistra: Vittorio Cirelli, *Immacolata Concezione, Profeti e Sibille*, particolare, 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone; in basso a sinistra e a destra: Vittorio Cirelli, *Adorazione dei pastori*, particolari, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.





Fig.156 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello; a destra: Tommaso Papacello, *Annunciazione e Santi*, particolare, 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone.

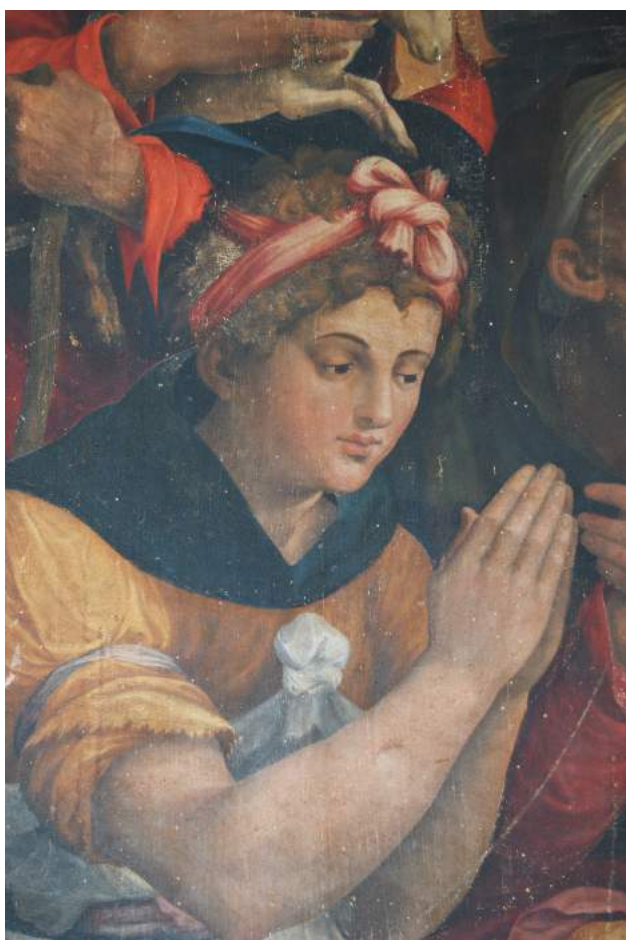


Fig.157 - a sinistra: Tommaso Papacello, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello; a destra: Tommaso Papacello, *Annunciazione e Santi*, particolare, 1532, Museo Civico di San Francesco, Montone.





Fig.158 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), predella dell'Altare Marchesani, 1530- 1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.



Fig.159 - Predella dell'Altare Marchesani, particolare (San Vincenzo Ferrer e San Pietro martire).





Fig.160 - Predella dell'Altare Marchesani, particolare (Sant'Antonio da Padova [?] e Santa Margherita d'Antiochia [?]).



Fig.161 - Predella dell'Altare Marchesani, particolare (Dormitio Virginis).



Fig.162 - L'altare Marchesani di San Domenico a Città di Castello prima dello smembramento di inizio XX secolo, (foto: ASDRBCPU, 16, 8, h, doc. 18b).



Fig.163 - a sinistra: tela dell'Altare Marchesani prima dello smembramento; a destra: Leandro Bassano, *Adorazione dei Magi*, 1600-1622, Museo Civico, Sansepolcro.



Fig.164 - Pseudo-cassa della Beata Margherita, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.





Fig.165 - Ricostruzione dell'assetto originario dell'Altare Marchesani, 1530-1532 c., Chiesa di San Domenico, Città di Castello.



Fig.166 - Tommaso Papacello, già attr. a Giovanni da Spoleto, *Padre Eterno e Angeli*, 1530-1532 c., collezione Maranzi, Roma.



Fig.167 - Particolare dell'Altare Marchesani (cimasa) prima dello smembramento.





Fig.168 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, già attr. a Giovanni da Spoleto, Volta della Cappella Eroli, 1528-1530 c., Duomo, Spoleto.



Fig.169 - Palazzo Racani-Arroni, Spoleto.





Fig.170 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), già attr. a Giovanni da Spoleto, particolare della facciata sgraffita di Palazzo Racani-Arroni, 1528-1530 c., Spoleto.

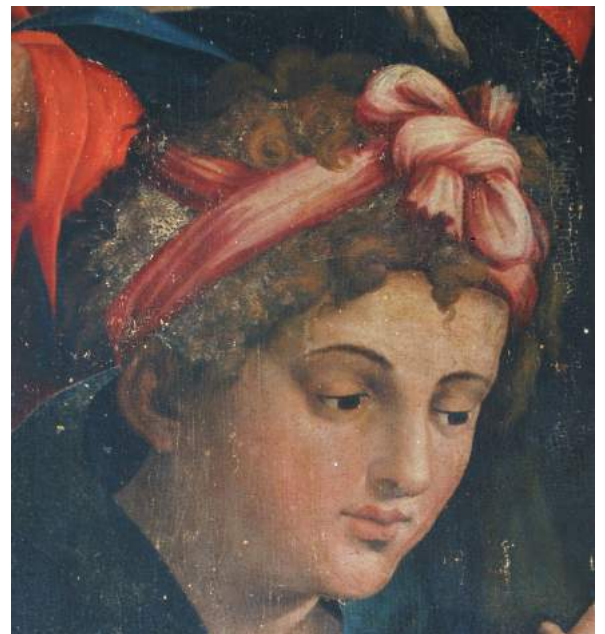


Fig.171 - a sinistra: Tommaso Papacello, particolare della Volta della Cappella Eroli (Adamo), 1528-1530 c., Duomo, Spoleto; a destra: Tommaso Papacello, particolare dell'*Adorazione dei pastori*, 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.



Fig.172 - a sinistra: Tommaso Papacello, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), già attr. a Giovanni da Spoleto, particolare della facciata sgraffita di Palazzo Racani-Arroni, 1528-1530 c., Spoleto.



Fig.173 - a sinistra: Tommaso Papacello, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma (*Suicidio di Lucrezia*), 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra: Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), già attr. a Giovanni da Spoleto, particolare della facciata sgraffita di Palazzo Racani-Arroni (*Suicidio di Lucrezia*), 1528-1530 c., Spoleto.





Fig.174 - Vittorio Cirelli, particolare della Volta della Cappella Eroli, 1528-1530 c., Duomo, Spoleto.



Fig.175 - in alto: Vittorio Cirelli, particolari degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; in basso: Vittorio Cirelli, particolare della Volta della Cappella Eroli, 1528-1530 c., Duomo, Spoleto.





Fig.176 - a sinistra: Vittorio Cirelli, particolare della Volta della Cappella Erolì, 1528-1530 c., Duomo, Spoleto; a destra: Vittorio Cirelli, particolare dell'*Adorazione dei pastori* (Gesù Bambino e San Giovannino), 1530-1532 c., Pinacoteca Comunale, Città di Castello.



Fig.177 - Giovanni di Pietro detto Lo Spagna, *Madonna col Bambino*, particolare, 1527-1528 c., Chiesa di Sant'Ansano, Spoleto.





Fig.178 - Cristoforo Gherardi, Lattanzio e Vincenzo Pagani, Tommaso Papacello, *Pala di Santa Maria del Popolo di Perugia*, 1548-1549, Sala Podiani, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Fig.179 - Tommaso Papacello, Vincenzo e Lattanzio Pagani, *Trinità e Santi*, 1553, depositi Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.





Fig.180 - Vittorio Cirelli, *Annunciazione e Santi*, 1551 , Chiesa di Santa Maria, Promano di Città di Castello.



Fig.181 - a sinistra: Raffaellino del Colle, *Assunzione e Incoronazione della Vergine*, particolare (Santa Maria Maddalena), 1526-1527, Museo Civico (dalla Chiesa dei Minori Osservanti), Sansepolcro; a destra: Vittorio Cirelli, *Immacolata Concezione*, particolare (sibilla), 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone.



Fig.182 - a sinistra: Vittorino Ciorelli, *Immacolata Concezione*, particolare (sibilla), 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone; a destra: Vittorino Ciorelli, particolare dell'*Annunciazione e Santi* (Santa Lucia), 1551, Chiesa di Santa Maria, Promano di Città di Castello.



Fig. 183 - Vittorino Ciorelli, *Annunciazione e Santi*, particolare, 1551, Chiesa di Santa Maria, Promano di Città di Castello.



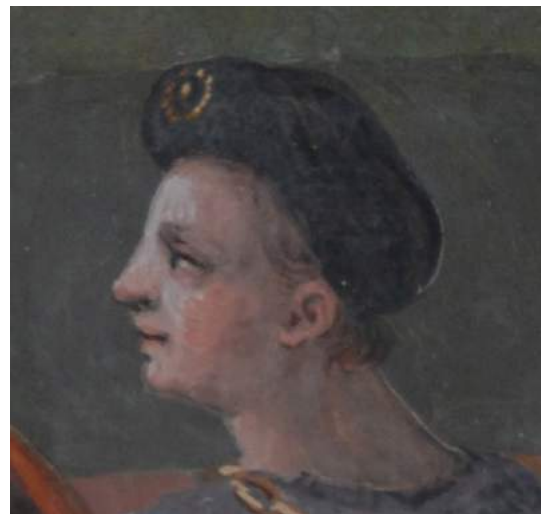
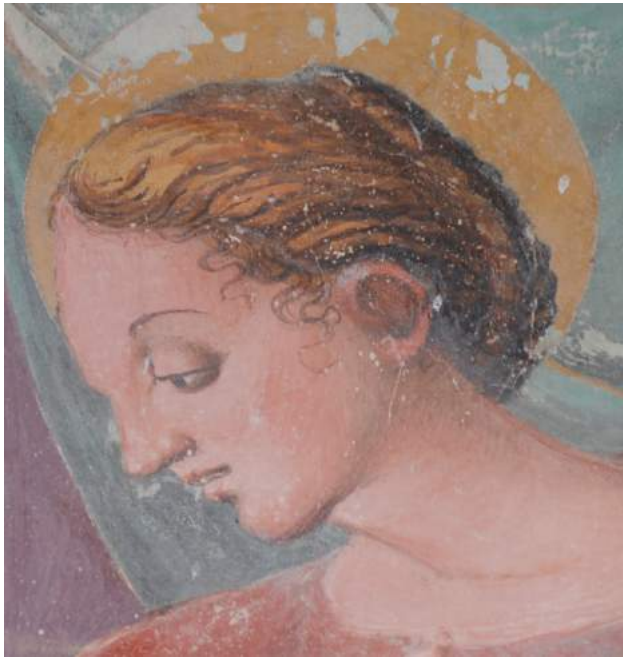


Fig.184a - a sinistra: Vittorino Ciorelli, particolare dell'*Annunciazione e Santi*, 1551, Chiesa di Santa Maria, Promano di Città di Castello; a destra in alto e in mezzo: Vittorino Ciorelli, particolari degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona; a destra in basso: Vittorino Ciorelli, particolare dell'*Immacolata Concezione*, 1551, Museo Civico di San Francesco, Montone.



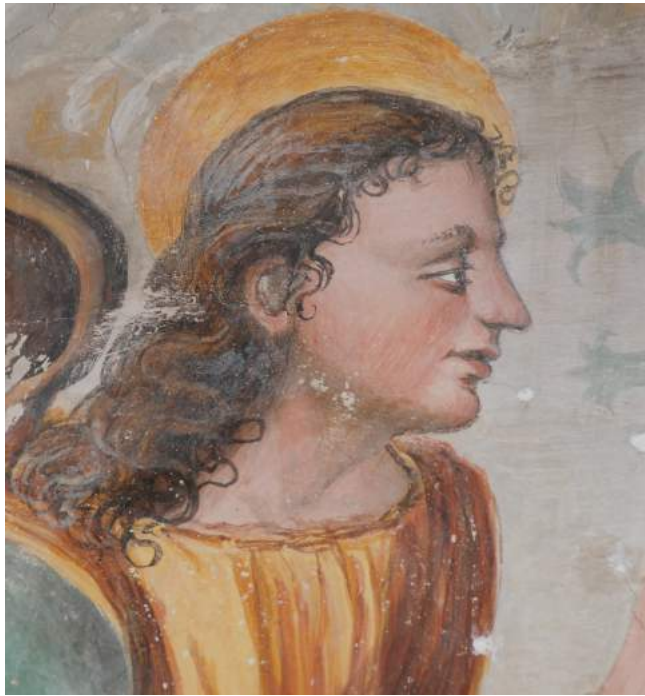


Fig.184b - a sinistra: Vittorio Cirelli, particolare dell'*Annunciazione e Santi*, 1551, Chiesa di Santa Maria, Promano di Città di Castello; a destra: Vittorio Cirelli, particolari degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.185 - Tommaso Papacello, Vincenzo e Lattanzio Pagani, *Trinità e Santi*, particolare, 1553, depositi Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

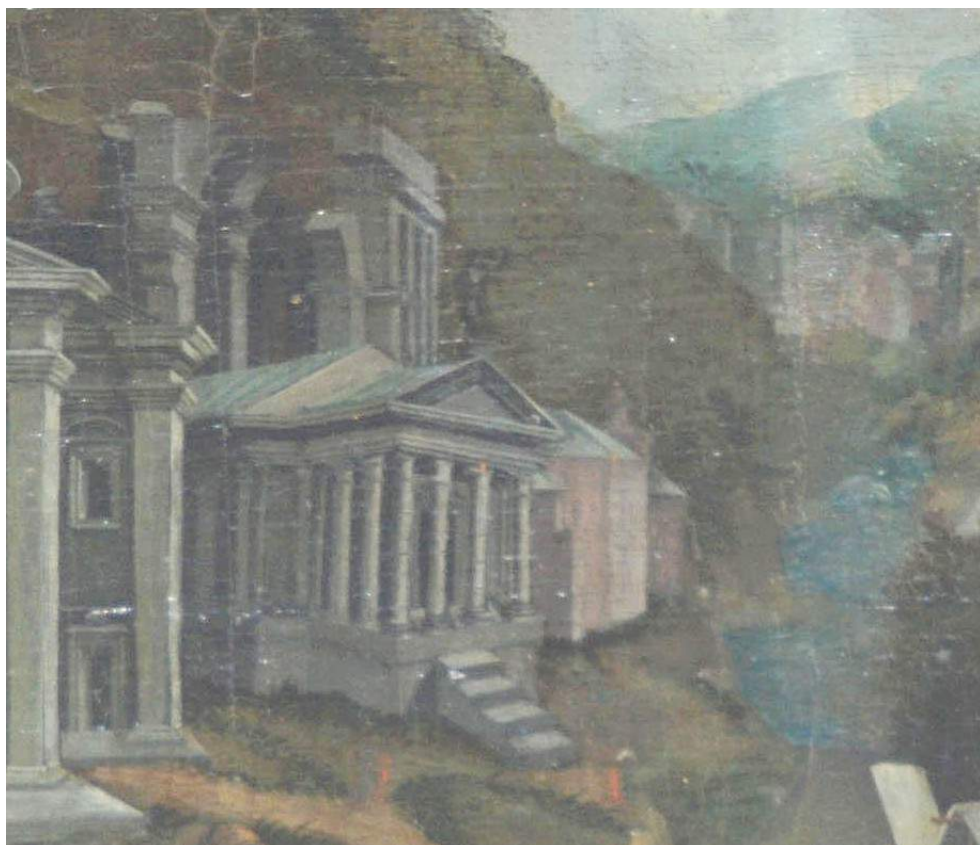


Fig.186 - in alto: Tommaso Papacello e collaboratori, *Madonna col Bambino in gloria e Santi*, particolare, 1522-1523 c., chiesa di Sant'Agostino, Monte San Savino; in basso: Marcantonio Raimondi, *Laocoonte e i figli strangolati da due serpenti*, Albertina, Vienna.





Fig.187 - Agostino Veneziano, *Isacco benedice Giacobbe*, 1524, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.188 - Giovan Francesco Penni (attr.), *Isacco rifiuta la benedizione a Esaù*, disegno preparatorio, Ashmolean Museum, Oxford.





Fig.189 - Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma (*Suicidio di Lucrezia*), 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.190 - Marcantonio Raimondi, *Suicidio di Lucrezia*, bulino, 1510-1511, da Raffaello.



Fig.191 - Marcantonio Raimondi, *Didone*, 1510 c., bulino, da Raffaello (?).





Fig.192 - a sinistra: Tommaso Papacello? (attr. al Primaticcio), *Fetonte e Elio -o Iride e il Sonno-*, disegno preparatorio?, Biblioteca Reale, Torino; a destra: Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli?, *Fetonte e Elio -o Iride e il Sonno-*, 1528-1530 c., particolare della facciata sgraffita di Palazzo Racani-Arroni, Spoleto.



Fig.193 - Agostino Veneziano, *Venere e Amore*, bulino, 1516.



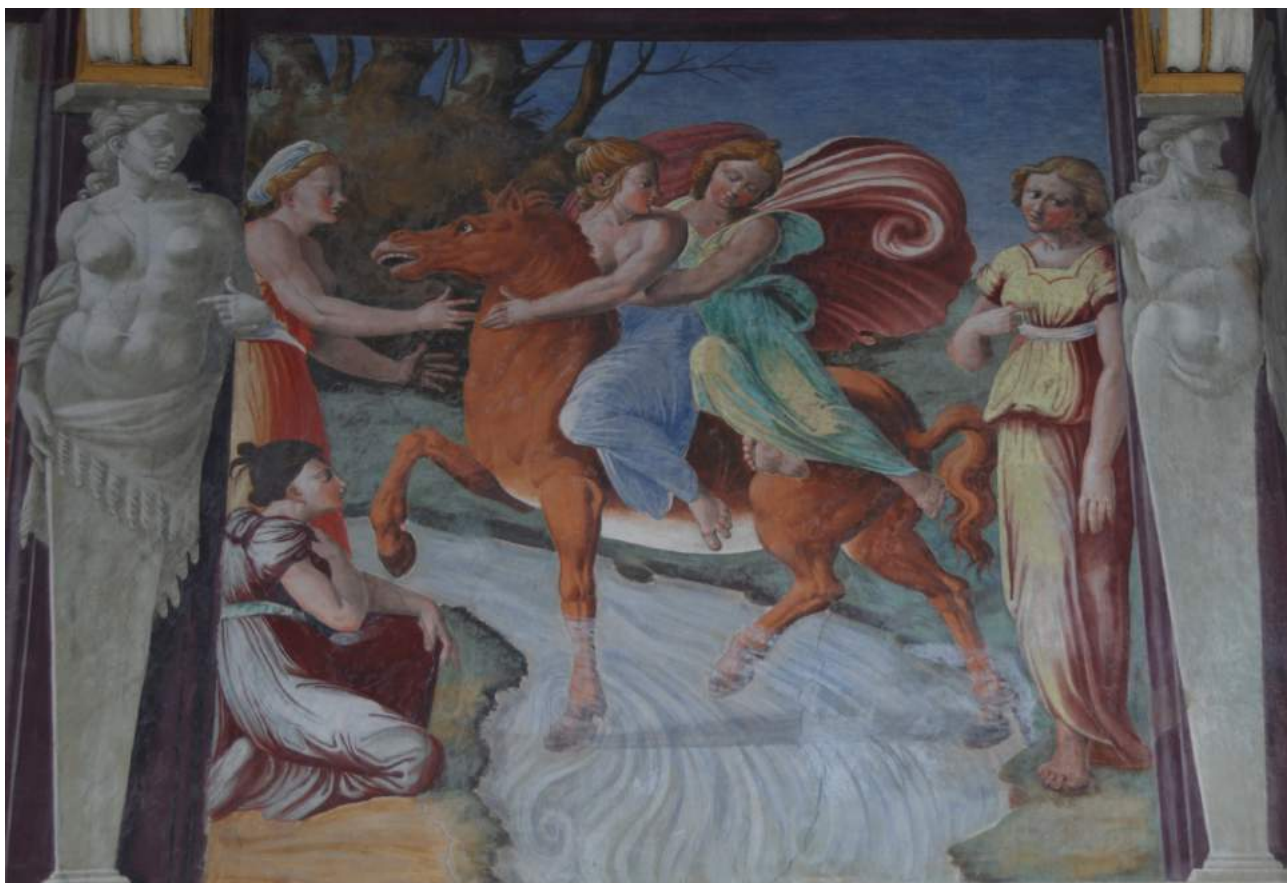


Fig.194 - Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma (*Clelia in fuga attraverso il Tevere*), 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.195 - Giulio Bonasone, *Clelia in fuga attraverso il Tevere*, bulino, 1546, da Polidoro da Caravaggio.





Fig.196 - Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma (*Muzio Scevola di fronte a Porsenna*), 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.



Fig.197 - Tommaso Papacello e collaboratori, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma (*Giudizio di Virginia*), 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.198 - Raffaello Sanzio e aiuti, *Punizione di Elima*, cartone per gli Arazzi Vaticani (Scuola Vecchia, 1515-1516), Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig.199 - Agostino Veneziano, *Punizione di Elima*, 1516, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.





Fig.200 - Tommaso Papacello?, *Predica di San Paolo*, terzo decennio del XVI secolo c., collezione privata.



Fig.201 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Giudizio di Virginia* (particolare), 1524-1525 c., Sala con storie di Roma, Palazzone Passerini, Cortona.





Fig.202 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Cleopatra*, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzo Passerini, Cortona.



Fig.203 - a sinistra: Raffaello Sanzio, *Apollo Citharedo nella nicchia* (particolare della *Scuola di Atene*, 1509-1510), Stanza della Segnatura, Città del Vaticano; a destra: Marcantonio Raimondi, *Apollo Citharedo nella nicchia* (1512-1515), bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

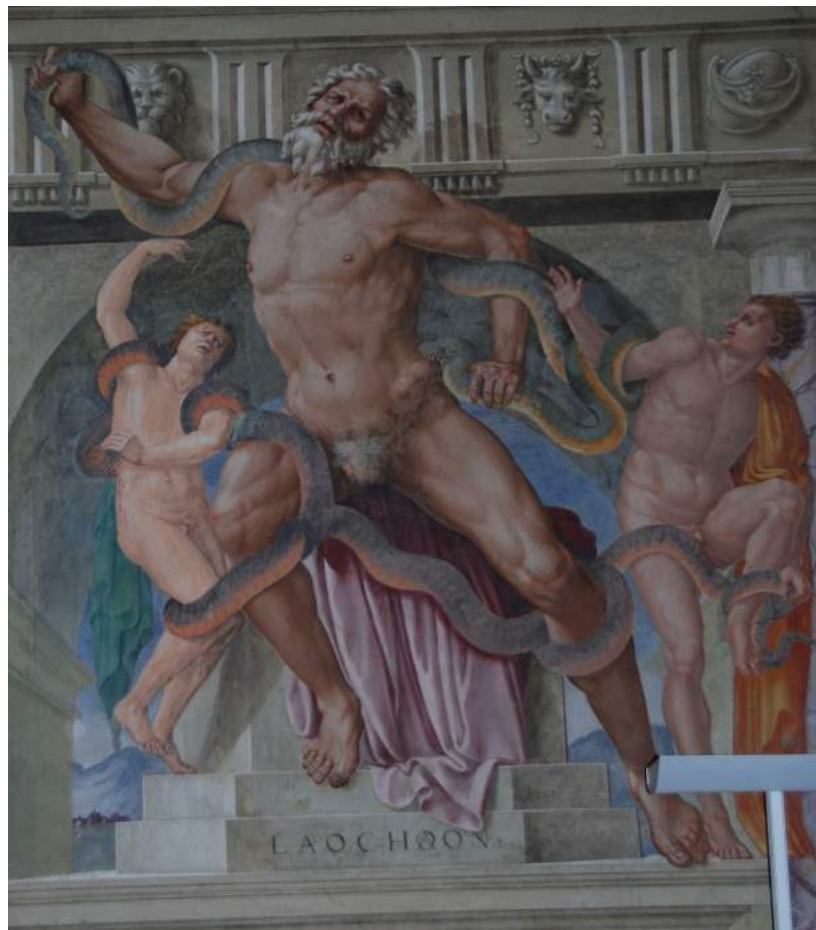


Fig.204 - Tommaso Papacello e collaboratori, *Laocoonte*, particolare degli affreschi della Sala con storie di Roma, 1524-1525 c., Palazzone Passerini, Cortona.

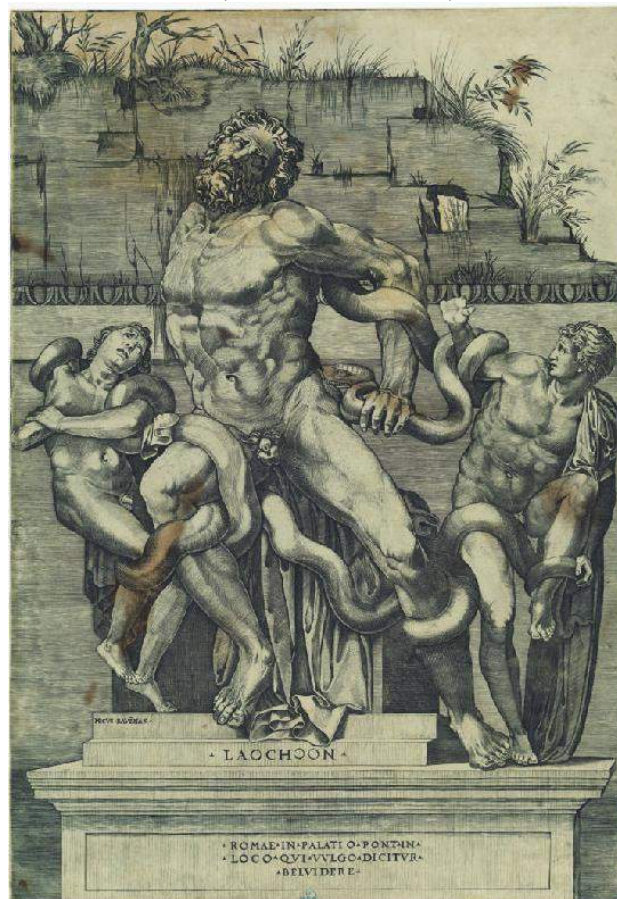


Fig.205 - Marco Dente, *Laocoonte*, ante 1523, bulino.





Fig.206 - Raffaello Sanzio e aiuti, *Trasfigurazione*, 1518-1520 c., Pinacoteca, Musei Vaticani.



Fig.207 - Raffaello Sanzio e aiuti, *Incoronazione della Vergine* (Pala di Monteluce), 1505-1525, Pinacoteca, Musei Vaticani.





Fig.208 - Agostino Veneziano?, *Trasfigurazione*, bulino, 1538, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.209 - Anonimo sec.XVI, *Assunzione* (da Raffaello per la pala di Monteluce), bulino, 1532 c., Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.210 - Giovan Francesco Penni?, *Dio appare ad Isacco*, 1518-1519, Logge Vaticane.





Fig.211 - in alto: Marco Dente, *Dio appare ad Isacco*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; in basso: Giovan Francesco Penni?, *Dio appare ad Isacco*, disegno preparatorio, Staatgalerie, Graphische Sammlung, Stoccarda.





Fig.212 - in alto: Tommaso Papacello, *Annunciazione*, 1525-1527 c., predella con *Storie della Vergine*, asta Sotheby's, 26 gennaio 2012, New York; in basso: Gian Giacomo Caraglio, *Annunciazione*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.213 - Tommaso Vincidor (attr.), *Annunciazione*, disegno preparatorio, Ashmolean Museum, Oxford.





Fig.214 - Giovanni Antonio da Brescia, *Due Sibille e Angeli*, 1520-1525 c., bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.





Fig 215 - Agostino Veneziano, incisione dalla *Pietà Puccini* di Andrea del Sarto, 1516, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig.216 - Andrea del Sarto, studio per la pala Puccini (*Pietà*), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



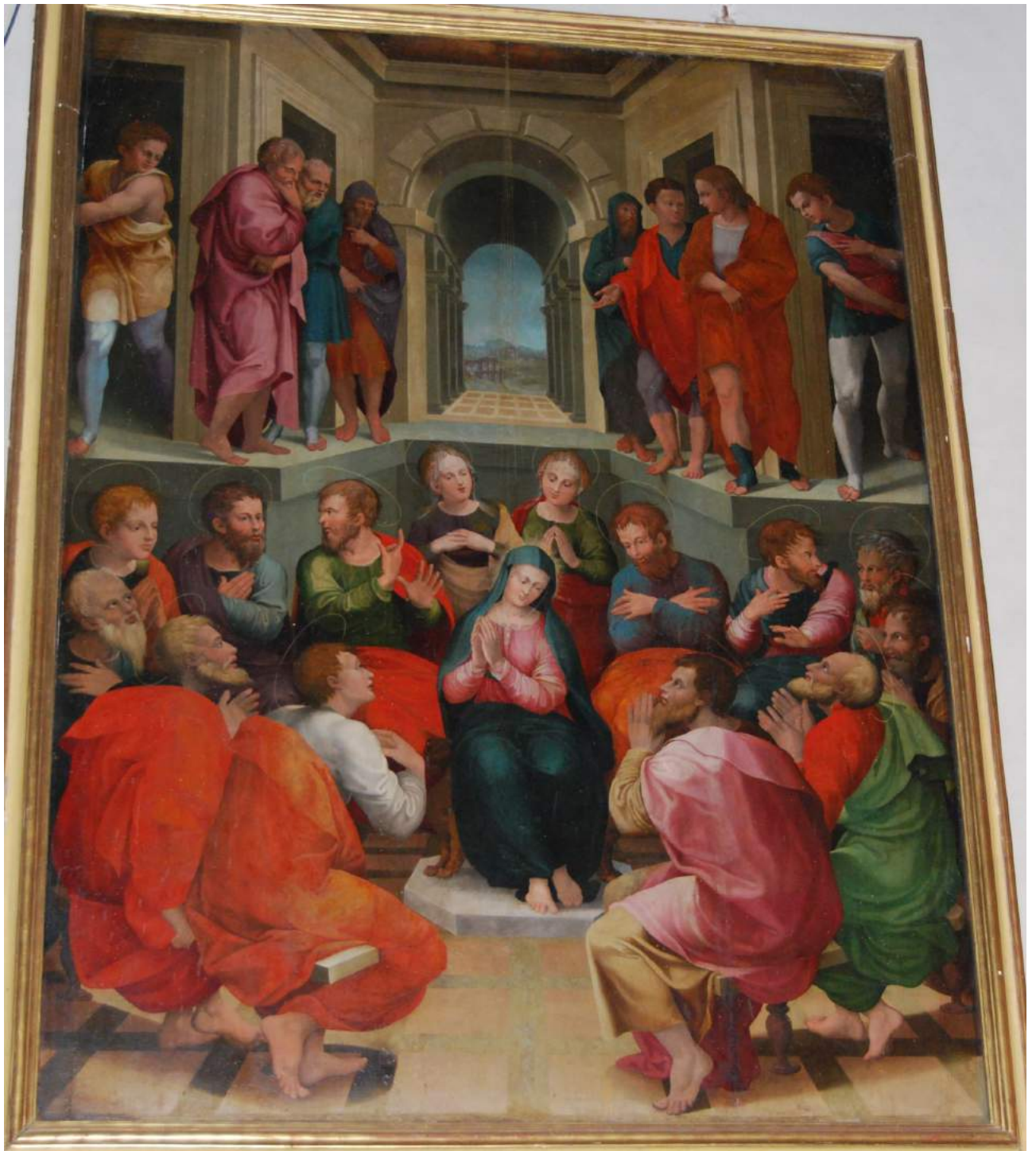


Fig.217 - Tommaso Papacello, *Discesa dello Spirito Santo*, 1528, Duomo, Cortona.





Fig.218 - Marcantonio Raimondi (da Baccio Bandinelli), *Martirio di San Lorenzo*, bulino, 1525-1526 c., Albertina, Vienna.





Fig.219 - Gian Giacomo Caraglio (da un disegno raffaellesco per un arazzo della Scuola Nuova), *Discesa dello Spirito Santo*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.220 - Battista Franco? (da un disegno raffaellesco per un arazzo della Scuola Nuova), *Discesa dello Spirito Santo*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.





Fig.221 - Tommaso Papacello, *Battaglia* (particolare), 1545-1548, Sala della Congregazione Governativa, Palazzo dei Priori, Perugia.



Fig.222 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, particolare, 1520-1524 Sala di Costantino, Musei Vaticani, Città del Vaticano.





Fig.223 - Gian Giacomo Caraglio, *Battaglia*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.224 - Perin del Vaga, *La battaglia delle Amazzoni*, disegno per la Cassetta Farnese, 1543 c., Cabinet des Dessins du Louvre, Département des Arts Graphiques, Parigi.





Fig.225 - Enea Vico (da un disegno di Perin del Vaga per i cristalli della Cassetta Farnese), *La battaglia delle Amazzoni*, 1543, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.226 - Manno di Bastiano Sbarri e Giovanni Bernardi, Cassetta Farnese (1548-1561), Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.





Fig.227 - Tommaso Papacello, *Arresto degli assassini di Pierluigi Farnese e concessione dell'amnistia*, 1545-1548, Sala della Congregazione Governativa, Palazzo dei Priori, Perugia.



Fig.228 - Giulio Bonasone (da Raffaello?), *Il Trionfo di Scipione su Siface*, 1545 c., bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.





Fig.229 - Maestro B nel Dado (da Raffaello?), *Il Trionfo di Scipione su Siface*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.230 - Raffaello Sanzio e aiuti, *Guarigione del paralitico*, cartone per gli Arazzi Vaticani (Scuola Vecchia, 1515-1516), Victoria and Albert Museum, Londra.



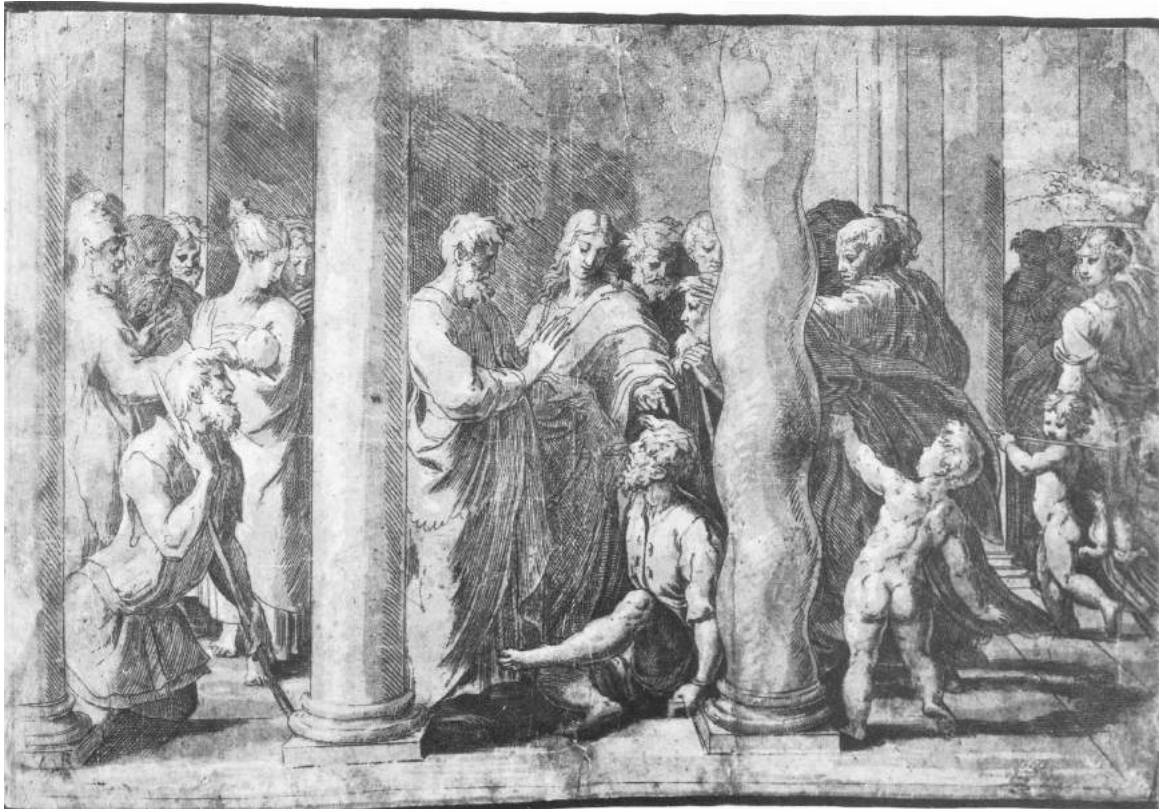


Fig.231 - Parmigianino (da Raffaello), *Guarigione del paralitico*, acquaforte, 1524-1527 c., Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.232 - a sinistra: Tommaso Papacello (con Lattanzio e Vincenzo Pagani), particolare della Pala di Santa Maria del Popolo, 1548-1549, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia; al centro: Parmigianino (da Raffaello), *Guarigione del paralitico*, particolare, 1524-1527 c., acquaforte, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; a destra: Raffaello e aiuti, particolare del cartone per gli arazzi della Sistina con la *Guarigione del paralitico*, 1515- 1516, Victoria and Albert Museum, Londra.

## Capitolo II

**Roma, Spoleto e la Bassa Umbria: Vincenzo Tamagni,  
Giovanni da Spoleto, Jacopo Siculo e la diffusione della  
maniera romana tra Spoleto e la Bassa Umbria nella prima  
metà del Cinquecento.**



## **II.1 La pittura tra Spoleto e la Bassa Umbria dagli inizi del Cinquecento all'avvento della maniera romana: lo Spagna, Giovanni da Spoleto e Maso Papacello.**

Nel 1508, quasi contemporaneamente, Michelangelo e Raffaello avviano la loro immensa rivoluzione pittorica che da Roma investirà velocemente tutta Italia e gran parte dell'Europa. Negli stessi anni in Bassa Umbria e a Spoleto, vera capitale culturale di questa area, un solo artista forestiero, ma ben ancorato a quei luoghi, dominava pressoché incontrastato la scena, facendo incetta di commissioni e riconoscimenti. Giovanni di Pietro detto lo Spagna, pittore iberico probabilmente uscito dalla fucina perugina del Vannucci<sup>1</sup>, a partire dal 1507<sup>2</sup> sarà saldamente presente in questa area e fino alla sua morte, avvenuta nel 1528<sup>3</sup>, tutte le sorti pittoriche spoletine e basso-umbre risulteranno fortemente legate al suo nome e alla sua rilevante influenza. Artista di evidente cultura peruginesca, la sua pittura originale e ben caratterizzata si tradurrà spesso in esecuzioni e soluzioni di altissima qualità. I suoi modi sempre contraddistinti da una grande capacità di equilibrio compositivo, da un disegno netto e chiaro, da colori ben calibrati fra luci e trasparenze, sono il frutto di una meditazione approfondita non solo sul maestro Pietro Perugino, ma anche su Antoniazio Romano e sul Raffaello pre-capitolino<sup>4</sup>. Così la sua pittura, che si spanderà doviziosa fra Spoleto e la Bassa Umbria<sup>5</sup>, risulterà essere, con tutta evidenza, il miglior lascito dei seguaci del Vannucci in quest'area dell'Italia centrale. Ben aggiornato sulle novità che avevano investito Perugia all'inizio del secolo, lo Spagna non risentì mai invece di quanto si stava elaborando negli ambienti romani e la sua produzione, sempre fedele a modi consolidati, rimarrà fino all'ultimo ben distante dalla rivoluzione pittorica in atto al di là del Tevere, nella corte papale della Città Eterna. Anche l'estrema attività del pittore spagnolo sarà dunque caratterizzata da una cultura ancora ben aderente, al più, alle sperimentazioni umbre di inizio secolo. Sarà così che nei suoi lavori più tardi, a San Giacomo di Spoleto (fig.1)<sup>6</sup> come a Campello (fig.2)<sup>7</sup>, a Eggi (fig.3)<sup>8</sup> come nella *Madonna col Bambino* di Sant'Ansano a Spoleto (fig.4)<sup>9</sup>, lo Spagna ribadirà con forza il

---

1 La Saporì mette in discussione la sua presenza precoce nella bottega del Perugino, ritenendolo invece in contatto con il Vannucci verso date molto più avanzate, Saporì 2004, pp. 13-20.

2 Per il primo documento che lo attesta a Spoleto si veda Ivi, p. 57.

3 Per il documento che attesta la sua morte si veda Ivi, pp. 64-65.

4 Saporì 1994, p.54.

5 Ma anche in altre importanti realtà dell'Umbria come Assisi e Todi, si veda ancora Saporì 2004.

6 Qui lavora con il suo giovane allievo Dono Doni che porterà a compimento gli affreschi dopo la morte del maestro, Ivi, pp. 155-157.

7 Ivi, pp. 174-175. Anche questi affreschi, a causa della sua morte avvenuta nel 1528, furono terminati dagli allievi.

8 Ivi, pp. 176-177. In questi affreschi è dibattuto l'intervento diretto dello Spagna, essendo stati terminati nel 1532.

9 Ivi, pp. 132-133 e Parlato 2001a, p. 168.

predominio della sua pittura in questa fetta meridionale di Umbria, un predominio fatto di grande qualità esecutiva e rassicurante equilibrio compositivo, mai in contrasto con le certezze figurative e iconografiche<sup>10</sup> che si erano sedimentate in quell'ambiente tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo.

Alla morte del pittore iberico nel 1528 pochi sussulti avevano dunque turbato la sua incontrastata centralità culturale fra Spoleto e la Bassa Umbria. Figura artistica troppo superiore ai piccoli maestri che popolavano quest'area<sup>11</sup> a tali date, un solo fulmineo, quanto isolato ed inascoltato squarcio si aprì nel suo dominio pittorico<sup>12</sup>. Nel 1516, in piena era spagnese, Giovanni da Spoleto e Vincenzo Tamagni firmano e datano gli affreschi dell'abside centrale della chiesa di Santa Maria Assunta ad Arrone (fig.5)<sup>13</sup>. Queste decorazioni, sulle quali torneremo ampiamente più avanti, rappresentano un'intrusione aggiornatissima della cultura raffaellesca e peruzzesca romana in questo ambiente ancora pienamente controllato dal pittore iberico. Completamente aliene al contesto artistico basso-umbro di quegli anni, le scene affrescate ad Arrone non paiono aver avuto riflessi immediati nella crescita di un'alternativa innovativa ai modi del maestro ispanico né a Spoleto, né nel resto di questo ampio territorio. Le pitture arronesi furono dunque un evento isolato o piuttosto l'inizio di una lenta erosione di marca spiccatamente capitolina del dominio spagnese, ad opera del pittore umbro Giovanni da Spoleto? A partire dagli studi di Giovanna Saporì<sup>14</sup> si è tentato di dare una fisionomia definita alla figura di questo fantomatico artista spoletino, spesso confuso, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con lo stesso Spagna o identificato con il suo mediocre seguace Giovanni Brunotti<sup>15</sup>. L'unico dato inoppugnabile, attorno al quale è stata ricostruita questa personalità pittorica, è la firma che lo stesso artista appose assieme al Tamagni nelle decorazioni di Arrone nel 1516 (fig.6)<sup>16</sup>. Considerata una possibile pari importanza fra i due pittori, proprio

10 Il riferimento costante agli affreschi lippeschi del Duomo di Spoleto, visibile a Gavelli di Spoleto, come a San Giacomo e a Scheggino -si veda ancora in Saporì 2004-, è solo l'esempio più evidente di questa tendenza.

11 Tutti spesso dipendenti o da schemi attardati o direttamente dai suoi; per un'analisi approfondita dei maestri presenti a Spoleto in quella fase si veda di nuovo in Ivi, pp. 73-76.

12 Un'altra opera di cultura romana fu forse presente a Spoleto prima della morte dello Spagna, si tratta della *Madonna del Suffragio* del Machuca, datata 1517 e oggi conservata al Prado, acquistata dallo stesso museo nel 1935 dalla collezione Collicola di Spoleto; non vi è però alcuna certezza che l'opera si trovasse fin dall'origine a Spoleto, si veda in Saporì 1980, p. 12.

13 Si veda in Saporì 1980, Saporì 1987 e Sricchia Santoro 1990; Arrone si trova a pochi chilometri da Spoleto in un territorio che già cade, ai nostri giorni, nell'area ternana, ma che ancora oggi fa parte dell'arcidiocesi spoletina; all'epoca degli affreschi il borgo era soggetto al controllo politico di Spoleto, sotto il potere degli Arroni, antichi signori del castello del paese in continua lotta con la comunità locale, divenuti a loro volta proprio cittadini spoletini, Sricchia Santoro 1990, p. 351, nota 1.

14 Saporì 1980 e Saporì 1987; seguita poi dalla Sricchia Santoro, Sricchia Santoro 1990.

15 Per considerazioni specifiche su queste vicende riguardanti l'identificazione di Giovanni da Spoleto si veda Sricchia Santoro 1990, p. 351, nota 1, seconda parte; da sottolineare è comunque l'identificazione dello Gnoli che riconobbe in Giovanni da Spoleto il debole seguace dello Spagna Giovanni Brunotti, Gnoli 1923, pp. 151-152.

16 L'iscrizione nella parte delle firme recitava le seguenti parole: *Vincentius de Sco Geminiano et Johanes de Spoleto faciebant*; per la definizione precisa di tutta l'iscrizione si veda ancora la Sricchia Santoro, ivi, p. 351, nota 1, prima parte; è molto importante rilevare che oggi l'iscrizione è solo parzialmente leggibile, nella parte delle firme soprattutto, e si deve allo Gnoli la lettura completa della stessa prima che degli sciatti lavori di tamponatura della

partendo da questa doppia firma<sup>17</sup>, si pensò di rilevare in Giovanni da Spoleto quella figura di artista locale molto promettente che avrebbe importato nella sua terra natia le importanti novità romane, là apprese direttamente in alcuni fondamentali cantieri<sup>18</sup>. Così il pittore spoletino non dovette essere un mero collaboratore del Tamagni, ma piuttosto un maestro di grandi speranze, la cui mano emerge già prepotente negli affreschi arronesi e sarà poi ben riconoscibile in seguito in altri lavori a Spoleto e a Roma<sup>19</sup>. Mancando altri appigli documentari e dati certi, la ricostruzione della personalità artistica di Giovanni da Spoleto si basò dunque solamente sul riscontro stilistico e sull'individuazione di una seconda mano, differente da quella reputata molto debole del Tamagni<sup>20</sup>, che fosse rilevabile evidentemente nelle decorazioni di Arrone. Così il Tamagni, in un ruolo quasi del tutto subalterno<sup>21</sup>, avrebbe licenziato al massimo la scena dell'*Adorazione dei pastori* e poco più (fig.7)<sup>22</sup>, mentre al pittore spoletino sarebbero spettate tutte le restanti e più incisive composizioni dove si palesa *“lo stile più espressivo e robustamente plastico [...], con le sue figure tutt'altro che eleganti, ma piene di grinta e di carattere, con il suo sforzo pieno di entusiasmo di conciliare i modelli stilistici raffaelleschi”* con quelli lippeschi di Spoleto (fig.8)<sup>23</sup>. Individuatane chiaramente la mano negli affreschi arronesi, la personalità artistica di Giovanni da Spoleto necessitava di un *corpus* pittorico definito che ne confermasse il supposto ruolo di importante latore delle novità romane in questa zona dell'Umbria meridionale. I già ampiamente trattati affreschi della volta della Cappella Eroli nel Duomo di Spoleto (fig.9)<sup>24</sup> parvero subito dare una facile risposta a questa necessità. I confronti diretti fra il ciclo di Arrone e la volta Eroli<sup>25</sup>, più basati su assonanze tipologiche che stilistiche, restituirono il primo ulteriore tassello di questa personalità artistica che avrebbe aperto dall'interno un varco innovativo nel monolitico mondo spagnesco. Così la mano raffaellesca e palesemente peruzzesca di Giovanni da Spoleto avrebbe dato conferma proprio nella sua città natale di quanto già dimostrato accanto al Tamagni qualche anno prima nei lavori arronesi. Datati dalla Sricchia Santoro entro la prima metà degli anni Venti del Cinquecento<sup>26</sup>, gli affreschi

---

finestra dell'abside, avvenuti poco dopo il 1523, la rendessero molto frammentaria e indecifrabile, Gnoli 1923, pp. 151-152; da annotare anche che per il Tamagni come per Giovanni da Spoleto questa è l'unica impresa basso-umbra accertabile, proprio grazie a queste firme.

17 La Saponi evidenzia questo dato partendo dalle due firme apposte assieme in calce agli affreschi, Saponi 1980, p. 14; la Sricchia invece tende addirittura a mettere nettamente in secondo piano il Tamagni rispetto a Giovanni da Spoleto, partendo dal dato stilistico del Tamagni successivo, operante soprattutto in patria, relegandolo negli affreschi arronesi ad un ruolo del tutto marginale, Sricchia Santoro 1990, pp. 346-347.

18 Saponi 1994, pp. 55-57; dei cantieri romani nei quali si è vista una sua possibile presenza diremo più avanti.

19 Si vedano ancora Saponi 1980, Saponi 1987 e Sricchia Santoro 1990.

20 Sricchia Santoro 1990, pp. 346-347.

21 Ibidem.

22 Saponi 1994, p. 56.

23 Ibidem.

24 La cappella spoletina è talvolta definita anche Cappella dell'Assunta o di Francesco Eroli per distinguerla dallo spazio contiguo edificato sullo scorcio del Quattrocento da Costantino Eroli ed affrescato dal Pinturicchio.

25 Si vedano Saponi 1980, passim e Saponi 1987, passim.

26 Sricchia Santoro 1990, p. 350. La Sricchia si accoda alla Saponi che data gli affreschi attorno al 1524, Saponi 1987,



della volta Erolì sarebbero dunque l'evidente *summa* pittorica di un artista che, abbeveratosi da poco delle novità romane e operante in patria un'azione di erosione della tradizione spagnesca ancor prima della morte del maestro iberico, stava continuando il suo lavoro di diffusione del verbo capitolino, già avviato poco tempo avanti proprio ad Arrone. Lo stesso schema attributivo fu poi proposto pure per i coevi<sup>27</sup> e già trattati graffiti della facciata dello spoletino Palazzo Racani (fig.10, fig.11)<sup>28</sup>. Evidentemente uscite dalla stessa mano degli affreschi Erolì (o comunque dalla stessa *équipe*), le sciupate decorazioni del Palazzo Racani furono portate come ulteriore testimonianza dell'attività innovatrice di Giovanni da Spoleto nella sua terra natia<sup>29</sup>. Ben aggiornate sulla moda tutta romana di adornare a sgraffito le facciate dei palazzi e sui modelli compositivi da esse desumibili, le decorazioni Racani rappresentavano così icasticamente il legame dell'artista spoletino con gli importanti cantieri capitolini. Legame che la Sricchia Santoro volle confermare figurativamente con la ricostruzione puntuale della partecipazione diretta di Giovanni da Spoleto ai noti lavori peruzzi della Sala delle Prospettive alla Farnesina<sup>30</sup>. Nel fregio istoriato che corre dinamico e molto colorato sopra alle belle prospettive del Peruzzi, ben sei scene paleserebbero la mano espressionistica, plastica e scattante del pittore spoletino. L'episodio con *Dafne trasformata in alloro* (fig.12) della parete ovest, quelli con *Venere e Adone* (fig.13) e il *Trionfo di Venere* (fig.14) del lato nord e i tre di quello est con le scene di *Iride che chiede a Ipno di mandare Morfeo ad Alcione* (fig.15), del *Carro dell'Aurora e Procri colpita dalla freccia di Cefalo* (fig.16) e del *Carro del Sole* (fig.17), mostrerebbero forti continuità soprattutto con vari brani più dinamici degli affreschi di Arrone (fig.18, fig.19, fig.20, fig.21 e fig.22)<sup>31</sup>. Le scene del fregio della Farnesina sarebbero state così ulteriore testimonianza pittorica di una carriera tutt'altro che mediocre per il promettente pittore spoletino che la Dacos avrebbe visto addirittura coinvolto nelle decorazioni delle Logge vaticane come autore di ben due episodi ( *Adorazione dei Magi* e *Ultima Cena*)<sup>32</sup>, a lui attribuibili su semplici basi stilistiche. A completamento del *corpus* di Giovanni da Spoleto, la Saporì individuò la mano dell'artista nella già trattata tavola con il *Dio Padre sorretto da Angeli* della collezione Maranzi (fig.23)<sup>33</sup>. Il dipinto Maranzi, avvicinato giustamente dalla Saporì agli affreschi della volta Erolì e alle decorazioni di Palazzo Racani, fu la definitiva conferma figurativa, nel quadro della ricostruzione di questo *corpus* di opere, di una visione alquanto forzata e azzardata

---

p. 560.

27 Sicuramente comunque databili negli stessi anni delle decorazioni Erolì, anche se tutto dovrà spostarsi in avanti di almeno un lustro.

28 Per le annotazioni specifiche su questa facciata sgraffita si vedano Saporì 1980, Saporì 1987, Sricchia Santoro 1990 e Saporì 2000.

29 Ibidem.

30 Sricchia Santoro 1990, pp. 347-350.

31 Ibidem; si mostrano qui i probanti confronti fotografici proposti dalla Sricchia Santoro nel suo contributo.

32 Dacos 2008, pp. 190-191.

33 Saporì 1980, p. 15.

della carriera artistica del pittore spoletino. Con questa analisi dei fatti pittorici basso-umbri così impostata<sup>34</sup>, i vari passaggi della crescita e affermazione della cultura capitolina in questo ambiente troverebbero dunque le loro radici figurative proprio negli affreschi arronesi, con un chiaro legame di continuità<sup>35</sup> fra Giovanni da Spoleto e la successiva attività di diffusore *sui generis* di Jacopo Siculo. Così il pittore spoletino, licenziati assieme al comprimario Tamagni gli affreschi di Arrone (1516), tornato a Roma qualche anno più avanti per lavorare alla Farnesina (1519 circa)<sup>36</sup>, avrebbe definitivamente importato la cultura capitolina nella sua patria entro la metà degli anni Venti, una volta eseguite le importanti decorazioni per la Cappella Erolì e per il Palazzo Racani<sup>37</sup>. Scomparso precocemente dalla scena artistica basso-umbra<sup>38</sup>, la sua azione innovatrice sarebbe stata a suo modo portata avanti da Jacopo Siculo, proprio a partire dalle decorazioni delle pareti della stessa Cappella Erolì (fig.24)<sup>39</sup>. Volendo ora rispondere alla domanda che ci siamo posti all'inizio di questo *excursus* attorno alla figura di Giovanni da Spoleto, secondo gli studi della Saporì e della Sricchia Santoro, il pittore spoletino fu senza dubbio l'unico vero interprete dell'ammodernamento della cultura figurativa di quest'area dell'Umbria meridionale, voltando la pagina spagnesca a favore di quella romana ben prima della morte dell'artista iberico (all'incirca un lustro avanti la sua morte) ed erodendone la supremazia conclamata già a partire dagli affreschi arronesi del 1516. Dando dunque una risposta più secca e chiara al nostro quesito, possiamo affermare, partendo da queste considerazioni delle due studiose, che Giovanni da Spoleto fu per la Bassa Umbria e per la sua città natale il protagonista assoluto del cambio di rotta culturale di questo ambiente, avendo favorito inequivocabilmente, fin da date abbastanza precoci, il passaggio di consegne definitivo dal dominio della pittura attardata dello Spagna verso produzioni ben più aggiornate e plasmate direttamente sulle fondamentali novità capitoline.

La realtà dei fatti figurativi spoletini pare però essere sensibilmente differente e la personalità artistica delineata, pur con apparente precisione e logica, dalla Saporì e dalla Sricchia Santoro, attorno al nome di Giovanni da Spoleto, sembra dover essere riconsiderata e decostruita quasi totalmente. Quanto visto nel capitolo precedente del nostro lavoro sulle decorazioni Erolì e Racani e sulla tavola della collezione Maranzi non può che rimettere in discussione tutta l'intelaiatura della ricostruzione sia della figura pittorica di Giovanni da Spoleto, sia degli eventi artistici che

34 Di riflesso anche di quelli romani, facendo specifico riferimento, come visto, alle decorazioni della Sala delle Prospettive alla Farnesina e a quelle delle Logge.

35 Anche riferito al medesimo ambiente raffaellesco-peruzzesco in cui dovettero crescere entrambi gli artisti, Saporì 1994, p. 59.

36 Secondo la Dacos pure alle Logge, Dacos 2008, pp. 190-191.

37 A cui si deve aggiungere anche la tavola, considerata erratica, della collezione Maranzi.

38 Secondo la Sricchia Santoro potrebbe essere morto precocemente subito dopo le imprese spoletine, Sricchia Santoro 1990, p.351.

39 Decorazioni iniziate allo scoccare degli anni Trenta, Marchese 1998, p. 45 e pp. 85-89.

segnarono la diffusione della maniera romana tra Bassa Umbria e Spoleto. Come ampiamente sottolineato gli affreschi della volta Erolì, i graffiti della facciata di Palazzo Racani e la cimasa Maranzi, già riconosciuti quali opere papacelliane dal Gori Sassoli<sup>40</sup>, sono il chiaro frutto dell'importante compagnia artistica, sorta in ambito signorelliano, fra Maso Papacello e il suo comprimario Vittorio Cirelli. È infine l'identificazione della tavola Maranzi con la cimasa del tifernate altare Marchesani (fig.25, fig.26)<sup>41</sup> a chiudere qualsiasi dibattito attorno alla paternità di questi dipinti improvvidamente attribuiti a Giovanni da Spoleto. Il pittore spoletino perde così tre pezzi fondamentali del suo effimero *corpus* figurativo e improvvisamente la sua firma posta in calce agli affreschi arronesi torna a diventare poco più che un nome. Allo stesso modo si spezza irrimediabilmente quel *fil rouge* che legava Giovanni da Spoleto a Jacopo Siculo<sup>42</sup> e il suo supposto ruolo di grande innovatore della cultura pittorica dell'Umbria meridionale deve essere necessariamente riconsiderato, potendosi ora invece ricostruire la reale *consecutio* dei fatti che portarono all'avvento definitivo della maniera romana in questo ambiente periferico<sup>43</sup>. Volendo infine concentrarci sul dato stilistico delle varie opere ricondotte alla mano di Giovanni da Spoleto, non possiamo che constatare la netta cesura riscontrabile fra gli affreschi di Arrone e quelli romani della Farnesina rispetto alle decorazioni spoletine e alla tavola Maranzi. I dipinti attribuibili al sodalizio Papacello-Cirelli rivelano infatti una diversa traduzione del linguaggio romano ben distinguibile dai lavori arronesi e capitolini ricondotti in larga parte ai pennelli del fantomatico pittore spoletino. Se ad Arrone e nel fregio della Sala delle Prospettive le composizioni risultano dinamiche e caratterizzate da una certa scioltezza pittorica tipicamente peruzzesca, nella volta Erolì, nella facciata Racani e nella cimasa Marchesani tutto pare più placato, sommessamente movimentato e rappresentato assai graficamente e in maniera meno fluida. Così, anche attenendoci al puro riscontro figurativo, resta difficile immaginare un *corpus* di opere omogeneo e credibile da ricondurre al nome di Giovanni da Spoleto che possa fondarsi sui dipinti a lui erratamente attribuiti o troppo largamente associati e, allo stato delle cose, del pittore spoletino non ci rimane altro che quella firma di Arrone, da meglio sostanziare e circoscrivere.

A questo punto della trattazione è dunque giusto tornare nuovamente all'interrogativo iniziale che ci ha mosso in questa analisi dei fatti pittorici basso-umbri: le pitture arronesi, con il loro grande portato di novità, furono un evento isolato o piuttosto l'inizio di una lenta erosione di marca

40 Gori Sassoli 1988, pp. 27-28.

41 Licenziato in maniera inoppugnabile, nelle parti pittoriche, dal duo Papacello-Cirelli, si veda Simonelli 2014, pp. 30-39.

42 In quell'onda lunga, che dal 1516 all'arrivo del pittore siciliano, avrebbe visto affermarsi il nuovo linguaggio figurativo in Bassa Umbria, si veda Saporì 1994, p. 59.

43 Pur sempre ancorato, almeno iconograficamente, fino a date piuttosto tarde alla radicata tradizione spagnese e peruginese, come vedremo anche nel Siculo.



spiccatamente capitolina del dominio spagnesco, ad opera del pittore umbro Giovanni da Spoleto? La nostra risposta, alla luce delle evidenze fin qui tracciate, non può che essere una sola e convinta: le decorazioni dell'abside centrale di Santa Maria ad Arrone furono un evento figurativo del tutto isolato<sup>44</sup> e per poter veder penetrare in modo franco la maniera romana in questo ambito dovranno passare oltre dieci anni, quando morto lo Spagna, spetterà al Papacello, con il suo fido compagno Vittorio Cirelli, voltare definitivamente la pagina della cultura pittorica dominante<sup>45</sup>. Così, scomparso di scena nel 1528 il pittore iberico (e con lui la sua monolitica ed attardata tradizione), dovendosi decorare, forse già a partire da quello stesso anno, gli spazi della Cappella Erolì, la scelta dell'importante famiglia narnese<sup>46</sup> cadde sui pennelli di un non secondario innovatore quale fu, tra Toscana orientale e Umbria, lo stesso Papacello, forse favorito in questo illustre incarico dal concittadino e suo mecenate Silvio Passerini, cardinale il cui ruolo influentissimo di Legato Pontificio si esplicava sull'intera regione umbra e dunque pure su Spoleto<sup>47</sup>. Continuata assieme all'Anderlini la sua opera di latore della maniera capitolina proprio sulla facciata romanissima del Palazzo Racani, già probabilmente dal 1530 il pittore peruzzesco Jacopo Siculo subentrò ai due allievi del Signorelli nelle decorazioni delle pareti della Cappella Erolì. Svanita la loro fortuna forse in seguito alla morte del Passerini nel 1529, il duo Papacello-Cirelli cedette lo scettro della diffusione delle innovazioni culturali romane al pittore siciliano Giacomo Santoro (Jacopo Siculo) che per oltre un decennio, muovendosi agilmente in tutta la Bassa Umbria, dominò le sorti artistiche di quest'area, proponendo una pittura in continua oscillazione fra le aggiornatissime novità e la tradizione. Così non fu Giovanni da Spoleto a scardinare il monolite spagnesco e probabilmente solo dodici anni più tardi, morto il pittore iberico, toccò al Papacello e al Cirelli l'onere di aprire definitivamente questa stagione di importanti novità.

In un contesto siffattamente tracciato gli affreschi di Arrone vengono dunque a perdere totalmente quello speciale ruolo di innesco della crescita della maniera romana nell'ambiente basso-umbro, rimanendo solo voce al vento in una terra troppo presa dal linguaggio attardato dello Spagna.

Considerate in tal senso, queste importanti decorazioni vanno ora analizzate con un occhio

44 Il Santolini vedrebbe una dipendenza iconografica dall'*Incoronazione* di Arrone in due opere di Rinaldo da Calvi datate 1521, Santolini 2001, pp. 36-38; le due *Incoronazioni* di Stroncone e di Magliano Sabina però, al di là di qualche labile contatto tipologico, in particolare nella presenza di putti alati che reggono le nuvole su cui si posano Gesù e la Vergine -derivati forse a loro volta dallo Spagna dell'abside di Gavelli, che nel 1515 licenziò una composizione molto simile-, paiono piuttosto basate sulla riproposizione, in un linguaggio vagamente raffaellesco e michelangiolesco e molto vernacolare, degli schemi già dettati dal Lippi a Spoleto e dal Ghirlandaio a Narni.

45 Anche se il richiamo alla tradizione locale sarà presente fino a date molto più tarde, caratterizzando le tante oscillazioni stilistiche e iconografiche di un artista di cultura romana come Jacopo Siculo.

46 Più specificamente la commissione fu proprio del Vescovo di Spoleto Francesco Erolì; la Cappella iniziò ad essere strutturata e decorata, almeno nella parte che ricade quasi all'interno degli spazi dell'aula del Duomo - la cappella è infatti un corpo aggiunto alla fabbrica della cattedrale-, a partire dai lavori voluti dall'altro Vescovo di Spoleto e predecessore di Francesco, Costantino Erolì -zio di Francesco, prima metà sec. XV- 1500-, si veda Marchese 1998, p. 85 e p. 89.

47 Gori Sassoli 1988, p. 27.

differenti, cercando di definire meglio la parte avuta da Giovanni da Spoleto nella loro esecuzione, risarcendo largamente la figura di Vincenzo Tamagni e contestualizzando in maniera più chiara e circoscritta questi affreschi, anche in rapporto con i bei fregi della Sala delle Prospettive alla Farnesina.

## **II.2 Roma, Spoleto e la Bassa Umbria: nuove considerazioni su Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto.**

Nel paragrafo precedente del nostro lavoro abbiamo posto due chiari punti fermi per quanto concerne la diffusione della maniera romana tra Spoleto e la Bassa Umbria: Giovanni da Spoleto non lasciò testimonianze pittoriche in patria, risultando una personalità artistica praticamente priva di un corpus definito di opere, ben distante da quel ruolo di rilievo assegnatogli dalla Saponi e dalla Sricchia Santoro e le decorazioni di Santa Maria ad Arrone furono senza dubbio un episodio avanguardistico, ma del tutto isolato nel contesto culturale basso-umbro, ancora saldamente controllato dallo Spagno e dalla tradizione peruginesca. Proprio partendo da questi punti fermi dobbiamo adesso cercare di meglio contestualizzare alcuni elementi fondamentali della nostra disamina che ci permettano, per quanto possibile, di far chiarezza e ordine su questa importante fase di passaggio che caratterizzò la pittura dell'Umbria meridionale. La reale paternità artistica degli affreschi arronesi, il loro rapporto con i fregi della Farnesina, il ruolo avuto in essi dal Tamagni, anche in relazione con la sua più tarda attività toscana (nel contesto di una riconsiderazione complessiva della sua carriera), e la definizione più precisa possibile della figura di Giovanni da Spoleto sono i punti salienti sui quali cercheremo di porre la nostra attenzione.

Lo sguardo deve dunque nuovamente volgersi ad Arrone, piccolo borgo ai margini dell'Umbria meridionale che fu teatro di uno dei più importanti quanto isolati vertici pittorici di quest'area nella prima metà del Cinquecento. È proprio qui, nella chiesa di Santa Maria Assunta, che nel 1516 Vincenzo Tamagni da San Gimignano e il fantomatico Giovanni da Spoleto firmarono e datarono gli aggiornatissimi e stupefacenti affreschi dell'abside centrale (fig.5). A parte la già più volte citata iscrizione (fig.6) che, seppur lacunosa, determina ancora chiaramente la presenza (non necessariamente paritetica) dei due pittori che furono al lavoro negli affreschi<sup>48</sup>, non esistono né fonti documentarie, né altre notizie che ci parlino in qualche maniera delle circostanze in cui si

---

<sup>48</sup> Per la datazione degli stessi al 1516 si veda il cornicione dipinto che corre sotto al catino absidale dove si può ancora leggere chiaramente "RESTAURATUM-INHONORE-VIRGINIS-MD-XVI"; questa iscrizione determina la probabile presenza di affreschi precedenti che furono sostituiti dai nostri in una possibile volontà di aggiornamento delle decorazioni della chiesa o per motivazioni legate al deperimento delle pitture più antiche.

svolse questo importante cantiere basso-umbro<sup>49</sup>. Questa mancanza di ulteriori punti di riferimento ci indirizza inevitabilmente al solo dato figurativo di questo ciclo, unica risorsa da cui trarre i vari spunti per definire meglio il sostrato culturale di appartenenza di queste interessanti decorazioni e per individuare la possibile paternità delle medesime. Le pitture arronesi caratterizzate in maniera omogenea da una grande freschezza compositiva, da una certa monumentalità, da un forte dinamismo e palese espressionismo nell'impaginazione delle varie scene, da un'estrema vivacità coloristica e da non poca originalità e qualità, si dispiegano ancora abbastanza ben conservate tra l'abside centrale, l'arco trionfale che la sovrasta e i pilastri che la incorniciano lateralmente. Esemplate iconograficamente sull'abside lippesca del Duomo di Spoleto (fig.27), su probabile richiesta della committenza<sup>50</sup>, le decorazioni di Arrone esplicano con grande chiarezza la trasmissione di schemi ben radicati nella tradizione locale, coniugati pittoricamente con l'innovativo linguaggio di matrice capitolina<sup>51</sup> e rielaborati secondo un gusto ancora del tutto alieno a questo ambiente talmente periferico. Così eseguite attraverso una pittura sciolta e veloce, le varie scene ripropongono a loro modo quanto visibile nelle decorazioni del Duomo spoletino. In alto nel catino absidale, del tutto iconograficamente aderente, compare l'*Incoronazione della Vergine* (fig.28), mentre in basso, tutte giostrate in maniera innovativa e libera rispetto al modello lippesco, si stendono le due scene con la *Dormitio Virginis* (fig.29, a sinistra)<sup>52</sup> e l'*Adorazione dei pastori* (fig.7, a destra). Il ciclo è concluso da un'*Annunciazione* (fig.30)<sup>53</sup> in alto, a coronamento, sull'arco trionfale, e da un San Sebastiano (fig.31, a sinistra) e un San Rocco (fig.32, a destra) che decorano la parte bassa dei pilastri laterali all'abside<sup>54</sup>. Come già ben sottolineato negli studi della Saporì e della Sricchia Santoro<sup>55</sup>, gli affreschi dell'abside di Santa Maria ad Arrone, oltre ai rimandi palesi alla radicata tradizione iconografica locale, trovano tutti i loro riferimenti pittorici e stilistici nel fervido mondo raffaellesco di quegli stessi anni, con un'aderenza particolarmente spiccata ed evidente ai modi di uno dei più importanti interpreti di questo innovativo e rivoluzionario mondo, il senese Baldassarre Peruzzi. Varie composizioni delle scene arronesi sono dunque modellate su tipologie

49 L'unico ragguaglio sulla committenza è dato dalla tabella dedicatoria retta in basso dai due putti, in cui la Comunità di Arrone è indicata chiaramente come patrocinante dell'impresa; per l'iscrizione completa si veda ancora Sricchia Santoro 1990, p. 351, nota 1.

50 Questo peraltro succedeva molto spesso in quest'area dove diversi sono i cicli absidali riconducibili direttamente al modello spoletino, fino a date molto avanzate; si vedano su tutti i casi già citati dello Spagna a Gavelli di Spoleto, a San Giacomo di Spoleto e a Scheggino, ai quali si può aggiungere la decorazione dell'abside, che vedremo più avanti, di Jacopo Siculo in San Giovanni Battista a Vallo di Nera; sulla richiesta iconografica precisa da parte della committenza ad Arrone si veda Saporì 1994, p.56.

51 Cosa che accadrà di frequente in Jacopo Siculo, come vedremo più avanti.

52 In questa, sullo sfondo, è rappresentato pure l'episodio della Cintola come nella medesima scena del ciclo lippesco.

53 Anche questa scena è presente a Spoleto negli affreschi del Lippi, pur se modellata ad Arrone in maniera del tutto innovativa.

54 Queste due figure, chiaramente legate ad un episodio di peste che dovette verificarsi in quegli anni nella zona - San Sebastiano e San Rocco sono i santi invocati durante e dopo questi eventi catastrofici-, non compaiono a Spoleto.

55 Saporì 1980, Saporì 1987 e Sricchia Santoro 1990.



tratte dal lessico del pittore senese e in tal senso non mancano traduzioni quasi pedissequi di fonti figurative individuabili proprio nella produzione romana del Peruzzi, che ci informano anche di una conoscenza delle medesime che doveva essere diretta e non certamente mediata. Gli spunti peruzzeschi, sparsi puntualmente qua e là nell'intera stesura degli affreschi di Arrone, a testimonianza di un soggiorno capitolino sicuramente non breve e fugace per l'autore principale (se non addirittura unico, almeno nell'ideazione delle varie scene) e più aggiornato di queste decorazioni basso-umbre, trovano i loro esempi pittorici non solo nell'operato del tutto coevo del maestro senese, ma anche nei lavori, di qualche anno precedenti, che lo stesso artista licenziò fin dalle decorazioni per la celebre villa di Agostino Chigi. Così alcune figure della *Dormitio Virginis* risentono particolarmente di certe tipologie che il Peruzzi sperimentò alla Farnesina già sulla volta della Loggia di Galatea, le cui decorazioni sono tutte databili al 1511<sup>56</sup>. In particolar modo il volto malinconico e pensieroso di uno degli apostoli arronesi rimanda direttamente alle espressioni e alle pose altrettanto assortite e inquiete di due personaggi raffigurati a monocromo nel riquadro con *Il mito di Perseo e della Gorgone e la Fama* (fig.33). Il modo analogo di dividere in ciocche le capigliature, la medesima impostazione nelle torsioni dei robusti colli e la caratterizzazione praticamente coincidente dei tratti somatici ed espressivi dei volti sono testimonianza di una conoscenza approfondita e ben meditata di queste decorazioni peruzzesche. Questa consapevolezza così diretta della maniera del Peruzzi è riscontrabile ancor meglio nel riquadro arronese con *l'Adorazione dei pastori*. Qui la fonte di riferimento è di qualche anno successiva e la composizione equilibrata della scena trova riscontri puntuali nel medesimo soggetto affrescato attorno al 1514 dal pittore senese per l'attuale Cappella del Presepe in San Rocco a Roma (fig.34)<sup>57</sup>. L'affresco romano del Peruzzi, seppur spazialmente molto più compresso, sembra rivivere specularmente nel pacato riquadro dipinto ad Arrone. Medesima è la posa leggermente rialzata del Bambino, che pare ergersi poggiandosi sul braccio, praticamente sovrapponibile quella della Vergine orante e lo stesso San Giuseppe, pur colto in movimenti differenti, palesa una certa caratterizzazione fisionomica comune che rende pressoché gemelle le due composizioni. Scendendo più nel dettaglio, il modo di affrontare i panneggi, l'equilibrata monumentalità e la luminosa definizione delle figure e la stessa maniera ben calibrata di sottolineare le ombre, sono tutti aspetti che testimoniano ulteriormente la forte dipendenza del ciclo arronese dagli esempi peruzzeschi. L'altissimo livello di aggiornamento degli affreschi di Arrone è infine appurato dai tratti pittorici e dagli schemi compositivi del tutto confrontabili con le decorazioni della Cappella Ponzetti di Santa Maria della Pace a Roma (fig.35),

<sup>56</sup> Si veda Frommel 2003, vol.I, p. 81.

<sup>57</sup> Frommel 2005, p.29; questi affreschi peruzziani risultano oggi molto sciupati e il confronto con gli stessi si rende possibile solo grazie a riproduzioni fotografiche in bianco e nero, molto più vecchie, che ci restituiscono un'idea più chiara dei medesimi.

licenziate dal Peruzzi nel 1516<sup>58</sup>, quasi contemporaneamente al nostro ciclo basso-umbro. Così alcune tipologie muliebri affrescate dal Peruzzi in Santa Maria della Pace paiono replicarsi quasi coincidenti nelle scene di Arrone (fig.36)<sup>59</sup> e la pittura dinamica e luminosa dell'artista senese, espressa ai suoi vertici in questo capolavoro romano, sembra un punto di riferimento imprescindibile nell'esecuzione delle decorazioni dell'abside di Santa Maria Assunta. Partendo da queste evidenti dipendenze peruzzesche, è ora dunque necessario cercare di risalire alla reale paternità dei nostri affreschi arronesi. Nonostante la doppia firma apposta in calce al ciclo, questa omogenea reazione al linguaggio raffaellesco del Peruzzi e una certa univocità compositiva e pittorica rilevabile nelle varie scene paiono suggerire, con non poca chiarezza, una sola regia ideativa dietro all'intera impresa e la predominanza assoluta, nella realizzazione della stessa, della mano di un artista abbastanza dotato e ben aggiornato sulle novità capitoline dell'ultimo lustro precedente il 1516. In questo senso è dunque da riconsiderare attentamente il supposto divario stilistico e qualitativo, rilevato chiaramente dalla Saponi<sup>60</sup> e in modo quantitativamente più limitato, ma assai netto dalla Sricchia Santoro<sup>61</sup>, fra alcuni brani pittorici degli affreschi arronesi; quelli più deboli, ripetitivi o meno dinamici spetterebbero così al Tamagni, mentre la maggior parte delle decorazioni, caratterizzate da movimento, plasticità, monumentalità, espressionismo e scioltezza, sarebbero da attribuire, per entrambe le studiose, alla mano più sicura di Giovanni da Spoleto. Cercando di sviscerare meglio queste considerazioni stilistiche, è effettivamente rilevabile la annotata dinamicità, unita ad un certo espressionismo e maggior monumentalità, presente soprattutto nelle scene della *Dormitio Virginis* (fig.37) e dell'*Incoronazione della Vergine* (fig.38). Rapportando però questi brani pittorici con le composizioni più placate dell'*Adorazione dei pastori*, dell'*Annunciazione* e dei due santi sui pilastri laterali, il grande dinamismo e il forte vigore espressionista sprigionati dai primi paiono comunque ben accordarsi stilisticamente con l'equilibrio e la maggior eleganza profusi dalle seconde. Così questi modi irruenti e movimentati sembrano piuttosto una variante dinamica e maggiormente espressionistica riconducibile *in toto* alla medesima mano delle figurazioni più bloccate e armoniose e in questo nuovo contesto sono del tutto irreperibili gli scarti qualitativi fra le une e le altre scene, tutte realizzate con omogenea consapevolezza pittorica e sulla base di una solida conoscenza diretta delle ultime sperimentazioni capitoline raffaellesche e peruzzesche. Alla luce di tutto ciò pare dunque evidente che solamente

58 Frommel 2005, pp. 31-32.

59 In particolare la Vergine Annunciata di Arrone sembra quasi ricavata dallo stesso cartone della Santa Brigida a sinistra nell'affresco della Cappella Ponzetti.

60 Saponi 1980, pp. 14-15, Saponi 1987, p. 559 e Saponi 1994, p. 56.

61 La Sricchia, come già detto, tende quasi ad escludere la presenza tangibile del Tamagni, relegandolo al ruolo di mero esecutore di certi brani in cui sono evidenti i suoi "ripetitivi stilemi" applicati ad idee evidentemente non sue, Sricchia Santoro 1990, p. 347.

uno, fra Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto, fu il vero regista e il pressoché unico esecutore degli affreschi dell'abside di Santa Maria Assunta ad Arrone. Dovendosi subito escludere Giovanni da Spoleto per l'evidente mancanza di altri riscontri figurativi, espunte dal suo effimero *corpus* tutte le opere spoletine (e la tavola Maranzi), la nostra attenzione può finalmente volgersi verso il troppo bistrattato pittore di San Gimignano. La sua predominanza esecutiva nelle decorazioni arronesi, come già detto, è sempre stata categoricamente esclusa sia dalla Saponi che, in maniera ancor più netta, dalla Sricchia Santoro, legando questa preclusione così perentoria ai fatti stilistici accertati della sua attività pittorica. La produzione giovanile del Tamagni, tutta modestamente sodomesca, secondo la Sricchia Santoro<sup>62</sup> e la sua carriera più tarda non romana<sup>63</sup>, ritenuta dalla stessa studiosa troppo appiattita “*su un convenzionale postraffaellismo fiorentino riinnestato su semplicistici schemi compositivi quattrocenteschi*”, sono alla base della totale sfiducia sui suoi possibili risultati raffaelleschi<sup>64</sup>, frutto di probabili e forse prolungati soggiorni capitolini (magari invece molto proficui), fin dagli anni subito precedenti l'impresa di Arrone. Queste considerazioni abbastanza condivisibili sulla pittura giovanile e più tarda dell'artista sangimignanese, nel quadro di una visione generale sulla sua carriera dalla quale trarre un giudizio valido per il raffronto stilistico, paiono non essere però pienamente contestualizzate con le parole che il Vasari spese in maniera probabilmente abbastanza puntuale sull'operato del Tamagni<sup>65</sup>. L'artista-biografo aretino tracciò infatti una sorta di schizofrenia nello svolgersi della carriera del pittore sangimignanese. Ottimo e apprezzato artista nei periodi in cui si trovò a contatto diretto con l'ambiente romano<sup>66</sup>, il Tamagni fu sempre abbastanza deludente e fiacco (utilizzando noi degli eufemismi rispetto all'icastico *no comment* vasariano)<sup>67</sup> una volta rientrato in patria, quasi che la distanza da quel mondo così fervido e stimolante togliesse mordente ed efficacia alla sua ispirazione pittorica. Pur se calibrata soprattutto sul soggiorno romano più tardo di Vincenzo<sup>68</sup> e pur se infarcita di una certa artificiosità nella

62 Sricchia Santoro 1990, p. 347; per i risultati sodomeschi del Tamagni si vedano gli affreschi di Montalcino in San Francesco e nell'ex farmacia dell'Ospedale di Santa Maria della Croce, databili con certezza tra il 1510 e il 1512.

63 Tutta da racchiudere nel corso degli anni Venti, con una nuova probabile pausa capitolina attorno al periodo del Sacco, purtroppo non esaurientemente definibile figurativamente -a parte la tavola della Galleria Berberini, datata 1526-; per la seconda breve fase romana si veda Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, IV, pp. 263-265.

64 Sricchia Santoro 1990, p. 347.

65 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, IV, pp. 263-265.

66 Il Vasari traccia l'esperienza capitolina del Tamagni in due distinte fasi: un primo periodo attorno agli anni delle Logge -alle cui decorazioni avrebbe lavorato direttamente- e un secondo a ridosso del Sacco -in cui avrebbe lavorato alle decorazioni di alcune facciate-, Ibidem.

67 Ivi, p. 265; questo il *no comment* vasariano: “*fece alcune cose, le quali io mi tacerò per non coprire con queste la lode et il gran nome che s'aveva in Roma onorevolmente acquistato*”.

68 Quello in particolare della sua attività di decoratore di facciate, oggi non più riscontrabile, che si esplicò fra il 1525 circa e il 1527, interrotto dal Sacco; per le varie imprese in cui fu coinvolto in questo periodo, secondo il Vasari, si veda ancora in Ivi, pp. 263-264; in questa medesima fase dovette dubitativamente partecipare al cantiere per gli affreschi di Villa Lante -residenza allora di Baldassarre Turini-, a cui fu forse aggregato in precedenza pure il Papacello per le decorazioni anteriori -1524-1525- del Salone centrale -oggi in Palazzo Zuccari, biblioteca Hertziana-; il Tamagni avrebbe licenziato tra il 1526 e il 1527 gli sciupati ritratti delle camere laterali -ancora in loco



ricostruzione dei fatti (cosa abbastanza frequente nella retorica del Vasari), la descrizione vasariana di questo andamento umorale e quasi schizofrenico della carriera del sangimignanese, in parte confermata dalla qualità non certo eccelsa della sua più tarda produzione, potrebbe fornirci un'ottima base da cui partire, per rivedere totalmente in positivo il ruolo del Tamagni negli affreschi di Arrone. Considerandolo come paradigma per un punto di vista generale sull'operato del pittore di San Gimignano, è proprio così che possiamo rileggere il passo vasariano<sup>69</sup>:

*“Vincenzio dunque, il quale per il grazioso Raffaello da Urbino lavorò in compagnia di molti altri nelle logge papali, si portò di maniera che fu da Raffaello e da tutti gl'altri molto lodato. [...] Aveva Vincenzio la sua maniera diligentissima, morbida nel colorito e le figure sue erano molto grate nell'aspetto, et insomma egli si sforzò sempre d'imitare la maniera di Raffaello da Urbino [...] Similmente nella facciata degl'Epifanii dietro alla curia di Pompeo, e vicino a Campo di Fiore fece i Magi che seguono la stella et infiniti altri lavori per quella città, la cui aria e sito par che sia in gran parte cagione che gl'animi operino cose maravigliose. E l'esperienza fa conoscere che molte volte uno stesso uomo non ha la medesima maniera, né fa le cose della medesima bontà in tutti i luoghi, ma migliori e peggiori secondo la qualità del luogo. Essendo Vincenzio in bonissimo credito in Roma, seguì l'anno MDXXVII la rovina et il sacco di quella misera città, stata signora delle genti. Perché egli oltre modo dolente se ne tornò alla sua patria, San Gimignano. Là dove fra i disagi patiti e l'amore venutogli, meno delle cose dell'arti, essendo fuor dell'aria che i begli ingegni alimentando fa loro operare cose rarissime, fece alcune cose, le quali io mi tacerò per non coprire con queste la lode et il gran nome che s'aveva in Roma onorevolmente acquistato. [...] Morì Vincenzio in San Gimignano sua patria, essendo vissuto sempre poco lieto, dopo la sua partita di Roma”.*

Dando anche un minimo credito a questa visione vasariana di una carriera bifronte del Tamagni (eccelsa a Roma e incommentabile in patria), potremmo dunque immaginare un andamento generale effettivamente a fasi alterne per la sua produzione pittorica, contestualizzando dunque in maniera del tutto differente anche il ciclo arronese. Così gli affreschi dell'abside di Santa Maria non sarebbero il frutto di una subalterna collaborazione con un fantomatico pittore spoletino, ma piuttosto l'icastica testimonianza pittorica della sua dirompente attività nel bel mezzo di uno di questi periodi fortunati e gloriosi della sua carriera che dovettero affiancarsi, quasi ci fosse una

---

in Villa Lante-; per il Tamagni a Villa Lante si veda in Dacos 1976, pp. 46-51 e in Lilius 2005, p. 121; per riferimenti al Papacello in Villa Lante si veda Fabbrini seconda metà secolo XIX, ms. 705 BCAE, vol.II, vita del Papacello, fol.97, p. 3; sempre a questo periodo romano appartiene *Lo Sposalizio della Vergine* della Galleria Barberini firmato e datato 1526, si veda in Mochi Onori, Vodret Adamo 2008, p. 418; infine è da considerare la sua presenza nelle decorazioni della Cancelleria -si veda in Angelini 2013, pp. 271-288, nota 16- e in parte di quelle della sacrestia di S. Pietro in Vincoli -Castrovinci 2007-.

69 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, IV, pp. 263-265.

nemesi incombente, ad evidenti cadute d'ispirazione e di qualità, chiaramente testimoniate figurativamente dalla fase più tarda della sua attività, in larga parte sangimignanese<sup>70</sup>. Gli affreschi di Arrone potrebbero dunque ben collocarsi all'interno di un prolungato soggiorno romano<sup>71</sup> in cui l'artista, posto a contatto diretto con i cantieri raffaelleschi e con le novità del conterraneo Peruzzi (con il quale dovette essere in strettissimi rapporti), poté essere stimolato ad una produzione indubbiamente di alta qualità, caratterizzata da una fresca, spigliata ed efficace risposta alle prepotenti contaminazioni capitoline. Le decorazioni arronesi furono effettivamente il primo banco di prova in cui il Tamagni riuscì autonomamente a mostrare la sua pittura aggiornata e fortemente ispirata dai fatti romani? Già largamente attribuiti al Tamagni dallo Gnoli<sup>72</sup>, sia la Dacos<sup>73</sup> che, più *en passant*, il Kanter<sup>74</sup> confermarono questa paternità del sangimignanese per gli affreschi di Arrone. Queste prese di posizione completamente pro Tamagni, ora cadute del tutto nell'oblio, dopo l'effimera ricostruzione della personalità artistica di Giovanni da Spoleto, possono essere oggi risarcite, nuovamente sostanziate e di sicuro rafforzate. Se è immediatamente la sua firma, posta per prima in calce agli affreschi di Santa Maria, a darci conto del suo ruolo di certo predominante<sup>75</sup>, è soprattutto nel dato stilistico di queste pitture che dobbiamo cercare la loro spettanza complessiva ed evidente alla mano del Tamagni. Così, proprio servendoci della tanto vituperata produzione post-romana di Vincenzo, possiamo rilevare le non poche assonanze tipologiche e compositive fra gli affreschi di Arrone e l'attività certa del pittore sangimignanese. La prima e forse più importante fonte di riferimento figurativa sulla quale basare i nostri raffronti è sicuramente l'affresco che il Tamagni licenziò per l'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda a Siena. L'episodio dipinto da Vincenzo con la *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni* (fig.39), nonostante le difficili condizioni conservative, può esserci di grande aiuto, soprattutto nei pochi brani ancora ben leggibili, per riconoscere la mano predominante del pittore sangimignanese negli affreschi di Arrone. Datato giustamente dalla Sricchia Santoro attorno al 1521<sup>76</sup>, tra il primo lungo soggiorno romano e il suo sicuro rientro in patria nel 1522<sup>77</sup>, anche questo affresco è stato oggetto di alcune controversie

70 Alcune opere di questa fase verranno analizzate poco più avanti nel nostro lavoro.

71 Iniziato forse subito dopo le frequentazioni sodomesche, testimoniate dagli affreschi di Montalcino, 1510-1512, e prolungatosi fino agli inizi degli anni Venti, in un periodo in cui mancano suoi riscontri documentari in patria e fuori -tra il 1512 e il 1522 non si hanno infatti sue notizie precise (a parte la firma del 1516 ad Arrone e la sua pressoché certa partecipazione alle decorazioni dell'Oratorio di Santa Caterina a Siena attorno al 1521, cosa che approfondiremo di seguito); queste riprendono proprio nel 1522 allorché lo troviamo al lavoro per la tavola di San Gerolamo a San Gimignano, si veda in Sricchia Santoro 1990, p. 351, nota 3-; per questo suo eventuale inserimento precoce nell'ambiente romano dovettero essere molto importanti i rapporti fra il Sodoma e il Peruzzi; su questi si veda in Bartolini 2014.

72 Gnoli 1923, pp. 151-152.

73 Dacos 1976, pp. 46-51.

74 Kanter 1992, p. 102, nota 3.

75 Cosa rilevata, ma mai considerata a dovere, Sricchia Santoro 1990, p. 344.

76 Ivi, p. 351, nota 3.

77 Si veda nota 71.

attributive. La Sricchia infatti, in continuità con la sua visione tutta al negativo dell'operato del Tamagni, ha voluto scorgere, negli spunti qualitativamente più alti del dipinto, la mano di Girolamo del Pacchia<sup>78</sup>, relegando Vincenzo agli interventi più impacciati e deboli<sup>79</sup>. Partendo pure dalla tradizionale attribuzione di questo episodio cateriniano al Pacchia<sup>80</sup>, autore certo di due scene dello stesso ciclo nella parete di fronte dell'Oratorio<sup>81</sup>, la Sricchia ha quindi negato completamente quanto dimostrato inequivocabilmente dal Pouncey molti anni prima<sup>82</sup>. Lo studioso inglese, sulla base di un disegno del British Museum<sup>83</sup>, riferì infatti l'intera scena della *Guarigione del Cenni* proprio alla mano del sangimignanese<sup>84</sup>. Questo disegno<sup>85</sup>, già conservato nel *Libro* del Vasari, che lo ritenne di pugno di “*Vincenzo da San Gimignano*”<sup>86</sup>, rappresenta chiaramente tre figure isolate di studio<sup>87</sup>, riprodotte poi pedissequamente nell'affresco di Santa Caterina (fig.40). Non essendoci dunque alcun dubbio sulla paternità tamagnesca di queste decorazioni senesi, possiamo ritenerle a buon diritto un testo fondamentale su cui basare i nostri raffronti arronesi, anche in considerazione della possibile datazione precoce delle stesse, in una fase in cui Vincenzo, appena rientrato da Roma, dovette risentire ancora fortemente di quella lunga e formativa esperienza, in cui si inseriscono senza dubbio i bei lavori basso-umbri. Così ad Arrone sono proprio le partiture figurative più aggiornate, dinamiche ed espressioniste, in sostanza quelle attribuite completamente al fantomatico Giovanni da Spoleto, a mostrare una larga rispondenza tipologica ed esecutiva con il più tardo affresco dell'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda. Vari personaggi delle scene di Santa Maria Assunta, nella *Dormitio* come nell'*Incoronazione*, paiono trovare il loro seguito pittorico proprio nelle decorazioni senesi, dove la difficile lettura delle singole figure, dovuta al pessimo stato conservativo, non impedisce di ravvisare chiaramente questa riproposizione di alcuni spunti arronesi. Il volto del giovane astante all'estrema destra (fig.41)<sup>88</sup> dell'episodio cateriniano, dall'ovale ben delineato, dalle gote arrossate, con le palpebre un po' gonfie, la bocca fine, il collo robusto e l'espressione assorta del viso, sembra del tutto modellato su non poche figure delle due scene

78 Si veda ancora in Sricchia Santoro 1990, p.351, nota 3.

79 Per verità probabilmente questi brani pittorici sono diversificati solo da un evidente stato conservativo nettamente peggiore.

80 Sricchia Santoro 1990, p.351, nota 3.

81 Si tratta degli episodi cateriniani con il *Miracolo presso la tomba di sant'Agnese Segni di Montepulciano* e con *Santa Caterina che pregando libera due domenicani dai banditi*, datati dalla Sricchia poco dopo le decorazioni dell'Oratorio di San Bernardino (1518), Ibidem; sul possibile periodo romano del Pacchia subito precedente a questi affreschi, forse vissuto proprio accanto al Tamagni nei cantieri peruzzeschi, diremo rapidamente poco più avanti.

82 Pouncey 1946, pp. 3-8.

83 Si tratta del disegno 1866-7-14-8, Sricchia Santoro 1990, p.351, nota 3.

84 Pouncey 1946, pp. 3-8.

85 Esiste anche un altro disegno del Tamagni riferibile al nostro episodio dell'Oratorio di Santa Caterina nella Pierpont Morgan Library, Sricchia Santoro 1990, p.351, nota 3.

86 Ibidem.

87 Tra le quali lo studio per il giovane astante in piedi all'estrema destra dell'affresco, una delle figure più alte qualitativamente e tra quelle meglio conservate dello stesso.

88 Si veda la nota precedente.



arronesi, dove medesimi sono i caratteri somatici, con una definizione tipologica ed esecutiva pressoché coincidente (fig.42, fig.43, fig.44, fig.45). Pure il vegliardo (fig.41), che si appresta ad entrare in scena dalla porta a destra, per assistere al miracolo di Santa Caterina, pare avere, nel suo volto, forti parentele con alcuni tipi espressionistici delle decorazioni di Arrone. Il modo netto di marcare le rughe sul viso e la tensione dinamica nel caricare la mimica facciale sono gli stessi che possiamo individuare in alcune teste dell'*Incoronazione* e della *Dormitio* (fig.45, fig.46, fig.47). Anche talune figure più sciupate dell'affresco senese paiono comunque trovare evidenti riscontri in diverse esecuzioni dei due episodi del ciclo arronese. Così due personaggi, al centro del gruppo di astanti a destra nella scena dell'Oratorio, sembrano ben memori dei lavori basso-umbri. Accostati l'un l'altro in maniera del tutto simile al profeta Daniele e al Santo orante alle sue spalle (il profeta Giona?) dell'*Incoronazione* di Arrone (fig.48), l'astante giovane, più a sinistra, nella torsione del collo, nello sguardo pensieroso e nelle varie connotazioni somatiche, pare ricavato pedissequamente dal medesimo cartone del personaggio biblico arronese. Allo stesso modo la figura barbata di anziano subito dietro, che guarda fisso in avanti direttamente gli spettatori, ricorda da vicino il Santo ugualmente canuto e assorto della scena mariana di Arrone. Pur se differenti nelle pose, le due figure sono eseguite con un coincidente fare pittorico e il chiarore del volto del Santo arronese sembra rivivere nella malinconica fissità del vegliardo senese, nonostante lo stato quasi larvale dei suoi tratti. Tornando al personaggio più giovane, la posa di questo astante della scena cateriniana è ancora una volta sovrapponibile ad un altro protagonista dell'*Incoronazione*. Il San Giovanni Battista di Arrone, costruito probabilmente sullo stesso cartone del profeta Daniele, ricalca specularmente i connotati e i modi di questa figura dell'affresco senese (fig.49). È infine lo sciupatissimo volto del miracolato Matteo Cenni a rivelare ulteriori assonanze con le costruzioni più dinamiche del ciclo arronese. Pur se consunto e in parte ridipinto, il viso sofferente e confuso del Cenni trova non pochi caratteri identificativi assimilabili ai volti di alcuni personaggi dell'*Incoronazione* e della *Dormitio* (fig.50, fig.51). Le decorazioni di Arrone, ben raffrontabili con l'affresco dell'Oratorio di Santa Caterina, vedono interessanti consonanze tipologiche pure con la produzione più tarda del Tamagni, allorché quasi definitivamente rientrato in patria<sup>89</sup>, la sua pittura si fece abbastanza vernacolare, statica, gessosa e nettamente più dura, in un'evidente involuzione stilistica rispetto alle movimentate, spigliate e fresche scene arronesi. Nonostante ciò l'arte di Vincenzo della piena crisi post-romana continuò a trovare non poche risorse in quella gloriosa fase della sua carriera. Così, nel suo progressivo rientro nei ranghi rispetto alle sperimentazioni di Arrone, il Tamagni non mancò di replicarne comunque alcuni spunti fondamentali, facendo riferimento più diretto alle composizioni maggiormente placate ed armoniche presenti

<sup>89</sup> Dovendosi comunque annotare il probabile e già considerato biennio romano tra il 1525 circa e il 1527.

nell'*Adorazione dei pastori*, nell'*Annunciazione* e nei due Santi sui pilastri laterali, quasi che rientrato in patria, anche per rispondere alle esigenze più arretrate e tradizionaliste della committenza locale, si fosse accomodato sui suoi modi più bloccati, eleganti, moderati, attardati e rassicuranti di quella aggiornatissima produzione giovanile<sup>90</sup>. Già la pala sangimignanese con la *Nascita della Vergine e Donna Ippolita Saraceni* (fig.52), licenziata nel 1523 dal Tamagni per la chiesa di Sant'Agostino<sup>91</sup>, rivela dunque uno schema compositivo generale che trova palesi reminiscenze negli equilibri quasi bloccati dell'*Adorazione dei pastori* di Arrone (fig.53). Se è nella compostezza complessiva della scena che si ravvisa immediatamente una forte aderenza con i ritmi compassati dell'*Adorazione* arronese, pure le singole figure della tavola di Sant'Agostino a San Gimignano sono ben memori delle varie tipologie presenti nello stesso episodio dell'abside di Santa Maria Assunta. Così la Sant'Anna della pala sangimignanese, con le mani rigidamente giunte e lo sguardo quasi perso nel vuoto, pare replicare in tutto la posa e le espressioni della Vergine inginocchiata dell'*Adorazione* (fig.54); meno morbida nella trattazione pittorica e quasi scultorea nella resa delle membrature, questa soluzione compositiva della tavola di San Gimignano ben si inquadra nel progressivo processo involutivo dell'arte del Tamagni, che partendo da sue ideazioni innovative e aggiornate, le va a coniugare in un linguaggio inspiegabilmente antiquato e stentato. L'affresco con l'*Adorazione della Croce* della medesima chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (fig.55), datato anch'esso al 1523<sup>92</sup>, conferma e rafforza queste impressioni sull'operato post-capitolino di Vincenzo. Impaginato complessivamente in uno schema quasi tardo-quattrocentesco, in esso non mancano spunti tipologici che rimandano ancora una volta alle partiture più composte e armoniche del ciclo arronese. Il San Giovanni Evangelista che si staglia quasi colonnare a destra della croce, perdute la scioltezza esecutiva e la morbidezza di pennellata delle decorazioni di Arrone e acquistata una certa rigidità quasi metallica nella definizione dei tratti somatici tipica di questa fase, rimanda chiaramente, nel volto, ai modi del San Rocco sul pilastro destro dell'abside di Santa Maria (fig.56). Infine è nella pala con l'*Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea* (fig.57), eseguita dal Tamagni nel 1528 per la chiesa di San Salvatore a Istia d'Ombrone (in territorio grossetano)<sup>93</sup>, che incontriamo ancora una volta puntuali citazioni arronesi compresse in un linguaggio involuto e secco. Le figure di Gioacchino, di Anna e delle due astanti sono così esemplate di nuovo sui modi compassati dell'*Adorazione* di Santa Maria Assunta, con ben

90 In questo senso è da considerare la forte presenza e influenza a San Gimignano nel Quattrocento di Ghirlandaio e Mainardi che, proprio come accadrà a Spoleto e in Bassa Umbria per Jacopo Siculo, la cui pittura tenderà ad arcaizzarsi sui modi spagneschi, potrebbero aver indotto il Tamagni ad una sorta di normalizzazione neo-quattrocentesca.

91 La tavola si trova ancora sull'altare della cappella di destra del presbiterio, si veda in Vasaturo 1993.

92 L'affresco si trova sul primo altare della parete sinistra della chiesa, Ibidem.

93 Citter 2002.

circostanziati riferimenti ai pastori a destra della scena arronese (fig.58)<sup>94</sup>, mentre i volti dei personaggi femminili della tavola istiana trovano importanti corrispondenze nel viso della Vergine del medesimo episodio di Arrone ed in quello languido e sensuale del San Sebastiano sul pilastro sinistro dell'abside (fig.59). Volendo ora sviscerare e comprendere meglio questa fase tarda della produzione tamagnese in rapporto con gli affreschi di Arrone, dobbiamo pure annotare, nelle opere di questo periodo, qualche riferimento (talvolta labile, in altri casi puntuale) alle composizioni più dinamiche ed espressionistiche di queste decorazioni basso-umbre. Così non ci resterà difficile scorgere certi spunti interessanti ancora nell'opera di Istia d'Ombro. Il Gioacchino della tavola istiana infatti, pur se fermo e rigido in una posa quasi scultorea, pare trovare non pochi riscontri in alcune teste dell'*Incoronazione* e della *Dormitio*. Il modo caratteristico di infossare gli occhi e di marcare le rughe, la resa della capigliatura e della barba e la maniera particolare di caratterizzare la bocca sono gli stessi che possiamo individuare in varie figure di queste due scene arronesi (fig.60, fig.61). È poi di nuovo nella *Nascita della Vergine* di San Gimignano che è facile cogliere altri riferimenti del tutto convincenti. La fantesca più anziana che porge un calice a Sant'Anna, nell'acconciatura raccolta dei capelli, nello sguardo severo e nei vari caratteri somatici del viso ricorda molto da vicino la figura della Sibilla Eritrea dell'*Incoronazione* di Arrone (fig.62). Infine è nell'appena restaurata *Assunzione della Vergine e Santi* del Santuario di Maria Santissima del Soccorso a Montalcino (fig.63)<sup>95</sup>, licenziata dal Tamagni nel 1527, che troviamo una labile quanto molto sintomatica memoria delle composizioni più movimentate del ciclo basso-umbro. La testa stentatamente scorciata del San Sebastiano inginocchiato a sinistra del sepolcro (e in parte anche quella del San Tommaso), nel difficoltoso tentativo di rendere il volgersi dello sguardo verso l'alto, pur se goffamente riproposta, pare trovare spunto nella medesima posa di uno degli apostoli della *Dormitio* arronese (fig.64), confermando ancora una volta il legame fra questa impresa giovanile e l'attività più tarda di Vincenzo.

A questo punto della trattazione, viste le molte assonanze fra gli affreschi di Arrone e la produzione conclamata del Tamagni, possiamo ribadire e affermare nuovamente, con più convinzione, che l'intero ciclo di Santa Maria Assunta sia di larghissima (se non completa) spettanza del pittore sangimignanese e che la possibile presenza di Giovanni da Spoleto, seconda firma delle decorazioni, risulti dunque del tutto indecifrabile, ma senz'altro meritevole di ulteriori specifiche considerazioni. È in questa maniera che l'enigmatico artista spoletino perde un ulteriore e fondamentale tassello del suo *corpus* pittorico, allontanandosi definitivamente da quel ruolo, imbastitogli addosso, di ottimo e proficuo diffusore locale delle importanti novità romane. In questo

94 In particolare il volto e le espressioni di Gioacchino ricordano da vicino il pastore barbuto.

95 Il restauro dell'opera è stato presentato a maggio del 2015; sulla chiesa si veda Cappelli 1987, sull'opera Ivi, pp. 109-110.



contesto gli affreschi di Arrone si confermano così come un episodio del tutto isolato, a quelle date, per la Bassa Umbria e il suo ambiente culturale e la stessa carriera di Vincenzo Tamagni, che di essi fu l'indiscutibile autore, deve essere totalmente riconsiderata e risarcita, restituendo al pittore sangimignanese pure la paternità di rilevanti lavori capitolini improvvidamente attribuiti al fantomatico Giovanni da Spoleto. Il già citato fregio della Sala delle Prospettive alla Farnesina, giustamente avvicinato dalla Sricchia, in ben sei scene (figg.12-17)<sup>96</sup>, agli affreschi arronesi (figg.18-22)<sup>97</sup>, può essere dunque del tutto rivisto e contestualizzato alla luce delle nuove considerazioni sul Tamagni. Senza sviscerare ulteriormente le puntuali consonanze fra i due cicli, individuate perfettamente dalla Sricchia<sup>98</sup>, vogliamo qui sottolineare semplicemente la completa omogeneità stilistica di queste pitture, chiaro risultato della maniera sicura, aggiornata e spigliata di un unico artista. Così questi sei episodi, che evidenziano forti tangenze con la mano fluida e dinamica delle decorazioni di Arrone, sembrano chiaramente ascrivibili proprio ai pennelli del pittore sangimignanese, ben ispirato anche qui da quell'ambiente capitolino che tanto positivamente influì sul suo operato (ricordando ancora una volta le parole del Vasari sulla supposta indole umorale di Vincenzo)<sup>99</sup>. Testimoniaza diretta dell'attività romana del Tamagni (del primo lungo soggiorno capitolino), databili all'incirca al 1519<sup>100</sup>, gli affreschi della Farnesina rappresentano probabilmente il punto più alto della carriera dell'artista di San Gimignano. Carriera che deve essere ora del tutto riconsiderata e meglio analizzata, viste le evidenze figurative di questa intensa e inaspettata attività giovanile, culminante proprio nei capolavori di Arrone e della Sala delle Prospettive<sup>101</sup>. Vincenzo, finito il suo apprendistato presso il Sodoma (attorno al 1512), forse favorito proprio dal suo primo maestro<sup>102</sup>, dovette dunque vivere un lungo soggiorno romano in cui, coinvolto direttamente in importanti cantieri capitolini<sup>103</sup>, fu probabilmente tra i maggiori collaboratori del quasi compaesano Baldassarre Peruzzi, restando nella “Città Eterna” almeno fino al 1520. L'*équipe* peruzzesca, soprattutto durante gli impegnativi lavori chigiani della Farnesina,

96 *Dafne trasformata in alloro, Iride chiede a Ipno di mandare Morfeo ad Alcione, Il carro dell'Aurora e Procri colpita dalla freccia di Cefalo, Venere e Adone, Il trionfo di Venere e Il carro del Sole*, per la loro collocazione nel dispiegarsi del fregio si veda Frommel 2003, vol.II, pp. 216-219; a questi episodi si può aggiungere dubitativamente in questa sede anche la musa Tersicore dipinta sullo strombo sinistro della seconda finestra da sinistra del lato sud; per ulteriori ragguagli su quest'ultima si veda ivi, p. 221.

97 Sricchia Santoro 1990, pp. 346-351.

98 Ibidem.

99 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, IV, pp. 264-265.

100 Frommel 2003, vol.I, p. 133.

101 Secondo la Dacos il Tamagni si sarebbe espresso pure in una ben circostanziata scena delle Logge -la *Consacrazione di Salomone*-, Dacos 1976, p. 48 e Dacos 2008, p. 186; questa idea attributiva è stata giustamente ripresa con forte cautela dalla Sricchia, Sricchia Santoro 1990, p. 347.

102 Ci si riferisca ancora a Bartalini per il rapporto Sodoma-Peruzzi, Bartalini 2014.

103 Quello della Farnesina e forse quello delle Logge vaticane; in merito a queste ultime si vedano ancora Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, IV, p. 263, Dacos 1976, p. 48 e Dacos 2008, p. 186.

poté contare infatti su un nutrito numero di aiuti<sup>104</sup> e fra questi non mancarono certamente vari conterranei di Baldassarre come lo stesso Vincenzo e probabilmente Girolamo del Pacchia. Quest'ultimo, proprio negli affreschi senesi eseguiti accanto al Tamagni per l'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda attorno al 1521 (fig.65, fig.66)<sup>105</sup>, rivela infatti una maniera che ben si concilia con esperienze romane molto ravvicinate, dovendosi forse approfondire il suo ruolo assieme al sangimignanese negli stessi lavori della Farnesina. In questa fortunata e duratura esperienza capitolina (durata quasi dieci anni), contaminando i suoi modi con i tanti artefici della fucina raffaellesca e dell'*équipe* del Peruzzi, il Tamagni inserì l'importante impresa arronese, che contestualizzata ora nella carriera risarcita del pittore sangimignanese, ritrova nuovamente quella preziosa condizione di episodio avanguardistico e allo stesso tempo inascoltato in un territorio periferico e ancora impreparato alle grandi rivoluzioni romane.

Rideterminata la carriera giovanile del Tamagni e ricontestualizzati gli affreschi di Arrone, resta ora da far chiarezza sulla figura di Giovanni da Spoleto. Perso tutto il suo *corpus* figurativo, cosa ci rimane del pittore spoletino? Di sicuro quella firma posta accanto al Tamagni negli affreschi di Arrone che, analizzata allo stato attuale delle cose, pare essere inspiegabile o quantomeno difficilmente decifrabile. A venirci incontro, nel tentare di dare una reale identità a questo nome, è la quasi centenaria (risalente al 1923), e già citata, identificazione fornitaci dallo Gnoli<sup>106</sup>. Queste le parole esatte dello storico dell'arte romano attorno alla ricostruzione della personalità artistica di Giovanni da Spoleto<sup>107</sup>:

*“Nell'abside di S. Maria di Arrone v'è una Coronazione della Vergine, Natività e Transito di Maria. Sotto la finestra v'è scritto VINCENTIVS. DE. SCO. GEMINIANO ET IOHANES DE SPOLETO FACIEBANT. RESTAURATUM P. HONORE VIRGINIS. M. D. XVI. Quanti scrissero di queste pitture, le ritennero di Vincenzo Tamagni e Giovanni Spagna, ma oltre che quest'ultimo si firmò sempre 'hispanus' e mai da Spoleto, qui non v'è traccia della sua arte, e in nessuna figura si riconosce la sua mano. Notisi poi che il nome dello Spagna, che godeva di grande reputazione, avrebbe preceduto quello del Tamagni. Ad ogni modo l'esame stilistico ci assicura che Giovanni Spagna non concorse in alcun modo nella decorazione di questa abside, le cui figurazioni sono copie libere da quelle di Fra Filippo nel Duomo di Spoleto, ma in un fare largo e Michelangiolesco assolutamente sconosciuto a tutti i pittori umbri del 1516.*

104 Ne è in qualche modo testimonianza -anche se probabilmente non direttamente riferibile a questo cantiere- il foglio del GDSU (410 Av) di mano del Peruzzi, databile dubitativamente al 1519, in cui sono appuntati i nomi di nove collaboratori, fra i quali Jacopo Siculo e Giovanni da Udine; per una ricostruzione delle varie datazioni dello stesso e per alcune specifiche considerazioni su questo foglio del Peruzzi si veda Marchese 1998, pp. 20-21.

105 Si veda la nota 81.

106 Gnoli 1923, pp. 151-152.

107 Ibidem.

*Gli affreschi sono del Tamagni, il quale si servì come aiuto di Giovanni Brunotti (unico pittore di tal nome che fiorisse a Spoleto in quel tempo) e che ebbe parte secondaria, e la cui mano può riconoscersi specialmente in alcuni angeli dell'Incoronazione, di un meschino seguace dello Spagna, quale appunto ci mostra negli affreschi di Patrico”.*

È dunque probabile che il Tamagni, totalmente alieno a quell'ambiente, si fosse dovuto servire di maestranze locali per portare avanti la sua impegnativa impresa e che proprio nell'*atelier* dello Spagna avesse individuato un collaboratore esperto e ben inserito nell'ambito basso-umbro, ma altresì irrilevante stilisticamente e pittoricamente, in grado di aiutarlo nelle varie attività che richiedevano uno sforzo pratico, piuttosto che creativo ed ideativo. Da questo la totale assenza di una seconda mano negli affreschi arronesi e da questo la subalternità nettamente ribadita nella *consecutio* delle firme. Se può parer strana la firma apposta in calce ad un ciclo abbastanza vasto da parte di un mero e irrilevante collaboratore, è probabile che il Brunotti dovette in qualche modo beneficiare sia della sua possibile condizione di maggior anzianità<sup>108</sup> che dello *status* certo di cittadino spoletino<sup>109</sup> (operando in un territorio appartenente appunto a quella città), unendo queste prerogative ad un plausibile ruolo di socio di comodo per accreditare localmente il sangimignanese e forse al riconoscimento speciale per il suo insostituibile aiuto. Così Giovanni da Spoleto non fu un giovane e promettente pittore, latore in patria delle novità romane, ma piuttosto un semplice collaboratore di Vincenzo Tamagni, identificabile forse in quel Giovanni Brunotti<sup>110</sup>, allievo dello Spagna e artista ben ancorato alla cultura pittorica dominante in Bassa Umbria. Dunque né il Tamagni, né tantomeno Giovanni da Spoleto riuscirono a scardinare il monolite spagnesco e dovranno passare più di dieci anni, allorché toccherà prima al Papacello (insieme al Cirelli) e poi a Jacopo Siculo aprire definitivamente le porte all'impetuosa rivoluzione artistica capitolina.

### **II.3 Jacopo Siculo, da Roma alla Bassa Umbria: un percorso artistico tra novità e tradizione.**

Morto lo Spagna nel 1528<sup>111</sup>, tra quello stesso anno e il 1530, Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli avviarono la progressiva innovazione del linguaggio pittorico basso-umbro, licenziando quasi contemporaneamente, in compagnia, gli affreschi della volta Eroli e i graffiti per la facciata del

108 Il Tamagni, nato nel 1492 (10 aprile 1492), nel 1516 aveva 24 anni; è probabile invece che il Brunotti fosse nato nel decennio precedente, avendo già nel 1512 l'importante ruolo di procuratore dello Spagna - Gnoli 1923, p.151- che difficilmente poteva essere sostenuto da un giovanissimo discepolo.

109 Ivi, p. 152.

110 Per notizie specifiche sul Brunotti si veda ancora lo Gnoli, ivi, pp. 151-152.

111 Si veda Saporì 2004, pp. 64-65.



vicino Palazzo Racani. Questo cambio di rotta della cultura artistica locale, iniziato dai due allievi di Luca Signorelli, fu proseguito, a partire proprio dalle decorazioni delle pareti della stessa Cappella Eroli, da un altro pittore di formazione romana, quel Jacopo Siculo, subentrato negli affreschi del Duomo di Spoleto al duo signorelliano<sup>112</sup>, che diverrà il vero dominatore di questo ambiente per oltre un decennio. A partire all'incirca dal 1530<sup>113</sup> il pittore siciliano si mise dunque all'opera sulle pareti lasciate incompiute dal Papacello e dal suo fidato assistente Vittorio Cirelli<sup>114</sup>, eseguendo un ciclo già ben esemplificativo della sua futura tendenza a muoversi continuamente fra la rassicurante tradizione locale e le importanti e rivoluzionarie novità capitoline (fig.67). Da questo momento, fino alla sua morte, avvenuta probabilmente fra la fine del 1543 e l'inizio del 1544<sup>115</sup>, Jacopo Siculo sarà dunque il maggior pittore di quest'area dell'Umbria e senza dubbio proprio in lui possiamo individuare il principale intermediario tra la nuova maniera proveniente dalla “Città Eterna” e le sedimentazioni pittoriche e iconografiche di questo ambiente periferico<sup>116</sup>, lungamente dominato dalla cultura peruginesca e spagnesca. Accanto al Siculo, negli stessi anni della sua abbastanza frequente produzione basso-umbra, solo pochi altri pittori minori divulgheranno il linguaggio romano, spesso in modo vernacolare ed eteroclito. Fra i più attivi, presenti in quest'area, possiamo senza dubbio citare i fratelli Torresani da Verona (Bartolomeo e Lorenzo)<sup>117</sup>. Operanti soprattutto fra la Bassa Umbria e la Sabina, i due artisti veronesi furono l'alternativa più convincente alla pittura di Jacopo, licenziando interessanti cicli come quello databile al 1538 per la Cappella di San Sebastiano in Sant'Agostino a Narni<sup>118</sup>. Un apporto minimo e spesso dialettale alla diffusione della maniera capitolina fu dato infine da altri piccoli pittori locali dei quali è giusto citare Giovan Francesco di Amelia, Rinaldo da Calvi e gli Angelucci da Mevale<sup>119</sup>. Jacopo Siculo fu dunque il più importante degli ambasciatori della cultura romana in Bassa Umbria e, in quanto segue di questo lavoro, cercheremo di approfondire alcuni aspetti del suo operato in tale area dell'Italia centrale. Il nostro percorso sull'attività del pittore siciliano così non sarà tanto una disamina sistematica sulla sua produzione laziale e basso-umbra, cosa già esaurientemente rilevata da altri validi studi<sup>120</sup>, quanto piuttosto un'analisi delle sue possibili esperienze romane, del grado di aggiornamento di cui fu portatore fin dai primi lavori autonomi e soprattutto del suo ruolo sui

112 Probabilmente, come già visto, a causa della fine della loro fortuna, dovuta forse alla morte dell'importante mecenate cortonese Silvio Passerini, che li dovette favorire in qualche modo nei lavori spoletini.

113 Si veda Marchese 1998, pp. 27-28 e pp. 85-89.

114 Da queste date il Siculo dovette aprire la sua bottega spoletina, si veda in Saporì 1984, p.19. La studiosa riferisce che l'erudito spoletino Luigi Pila Carocci nel suo manoscritto *Cronaca spoletina* -Pila Carocci 1860 c., c. 241- specifica che il Siculo già nel 1530 dipingeva in città.

115 Marchese 1998, p.32 e p. 46.

116 Saporì 1994, pp. 57-59.

117 Per una breve analisi della loro presenza fra Bassa Umbria e Alto Lazio si veda ancora la Saporì, *ivi*, pp. 58-60.

118 Per considerazioni specifiche sulla cappella narnese e su altri lavori dei Torresani si veda sempre la Saporì, *Ibidem*.

119 Notizie su questi ultimi ancora in *Ibidem*.

120 Su tutti va assolutamente citato quello monografico, già più volte visto, di A. G. Marchese, Marchese 1998.

generis di diffusore della maniera capitolina in questo ambiente, risultando un artista sempre altalenante fra la volontà di comunicare le importanti novità raffaellesche e quella opposta di appiattirsi su schemi di carattere locale, tradizionali e attardati.

Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo nacque a Giuliana, nell'entroterra palermitano, probabilmente attorno al 1490<sup>121</sup>. Nulla conosciamo in particolare della sua formazione artistica siciliana, mentre molto più facile è ricostruire la sua lunga esperienza romana che dovette articolarsi fra l'ambiente raffaellesco e la frequentazione diretta dell'*atelier* di Baldassarre Peruzzi<sup>122</sup>. Attestato certamente fra gli aiuti del pittore senese, come testimoniato dal già citato foglio autografo peruzziano databile al 1519 (fig.68)<sup>123</sup> in cui Baldassarre annotò le giornate lavorate dai suoi collaboratori<sup>124</sup>, il Siculo è documentato a Roma almeno fino al Sacco del 1527 o comunque entro i mesi appena precedenti lo stesso<sup>125</sup>. Tra i nomi del censimento romano redatto fino agli inizi del 1527<sup>126</sup> compare infatti un certo "*Iacobus siculus*" abitante nel rione Colonna<sup>127</sup>, che potrebbe proprio identificarsi con il nostro pittore di Giuliana, appellato qui precisamente con il suo soprannome d'arte. Del suo soggiorno romano però, seppur ben accertato e documentato, non abbiamo ragguagli figurativi precisi e convincenti. Avvicinato ai lavori della Farnesina dal Frommel<sup>128</sup>, lo stesso storico dell'arte tedesco e più specificamente la Dacos vedono un suo intervento negli scomparti ornamentali della Volta dorata del Palazzo della Cancelleria<sup>129</sup>. Chastel invece sulla base di una vaga menzione vasariana<sup>130</sup>, che ci parla di un pittore siciliano che avrebbe affrescato, su disegni michelangeleschi, una *Caduta degli angeli ribelli*<sup>131</sup> nella Cappella di San Gregorio a Trinità dei Monti, gli assegna le rimanenti decorazioni che adornano ancora questo spazio, espungendo quelle della volta, ritenute inspiegabilmente precedenti<sup>132</sup>. Se non possiamo escludere a priori l'intervento del Siculo nella

---

121 Marchese 1998, pp. 13-14.

122 Ivi, pp. 19-24.

123 Si veda la nota 104; nella parte bassa del foglio peruzzesco è rappresentato un tempio romano, abbozzato schematicamente e alla rovescia rispetto ai nomi.

124 Jacopo è già menzionato come maestro.

125 Marchese 1998, pp. 23-24.

126 Il censimento si avviò già alla fine del 1526, Gnoli 1894, p. 375 sg.

127 Marchese 1998, p. 23.

128 Frommel 1967, p. 14, nota 36.

129 Ibidem, Dacos 1970, p.444 e Dacos 1987a, p.469 sg; quest'ultima menzione della sua presenza in ambito peruzzesco alla Cancelleria può essere oggi del tutto smentita, essendo questi lavori probabilmente estranei all'ambito diretto del Peruzzi, si vedano Angelini 2013, pp. 271-288 e Angelini 2013a, pp. 39-43.

130 Vasari 1568, ed. 1966-1987, Vita di Michelangelo, VI, p. 65; Chastel 1983, pp. 183-185.

131 Non più esistente per l'abbattimento settecentesco della parete di fondo della cappella; al suo posto si trova oggi l'arcata di accesso alla Cappella Verospi. La scena era derivata dai disegni di Michelangelo per il medesimo soggetto che nel primo progetto del Buonarroti doveva essere eseguito sulla parete d'ingresso della Sistina, affrontato al *Giudizio Universale* su quella dell'altare, ivi, pp. 183-184.

132 Ivi, pp. 184-185; quanto sostenuto dallo Chastel sugli affreschi della cappella è ribadito in uno studio recente dalla Balsamo che aggiunge solamente dell'esistenza della citazione figurata parziale di una delle scene ancora visibili a Trinità dei Monti -*Miracolo di Castel Sant'Angelo*- nel libro miniato *Heures de Nostre Dame a l'usage de Rome*, illustrato forse da Apollonio de' Bonfratelli -Lalanne 2015, pp. 11-14- e trascritto dal copista François Wydon nel 1549 per l'ambasciatore francese a Roma Claude d'Urfé, Balsamo 2013, p.162, p. 164 e p. 166, note 7 e 8.

scena descritta dal Vasari, oggi non più esistente<sup>133</sup>, questo deve essere assolutamente negato per quanto riguarda gli affreschi ancora visibili dei lunettoni e delle pareti (fig.69). Databili allo scorcio degli anni Venti, subito dopo il Sacco<sup>134</sup>, queste decorazioni, sulle quali torneremo ampiamente nel prossimo capitolo, non hanno alcun carattere tangibile dell'operato coevo del pittore siciliano<sup>135</sup>, avendo piuttosto riferimenti e contatti puntuali con una cultura figurativa romana del tutto differente. Allo stato delle cose non esistono quindi brani certi della produzione romana del Siculo e l'unico punto fermo su questa fase della sua carriera è individuabile nella sicura collaborazione con Baldassarre Peruzzi, attestata dal foglio degli Uffizi<sup>136</sup>. Mancando testimonianze figurative capoline di questo lungo periodo di apprendistato e aggiornamento, esistono fortunatamente opere documentate del pittore siciliano, coeve a tale fase, licenziate dallo stesso per alcune località della provincia laziale. Un contratto datato 8 dicembre 1517 ci parla di un'interessante quanto acerba opera eseguita da Jacopo Siculo per la chiesa di San Sebastiano a Ronciglione<sup>137</sup>, non lontano da Viterbo. Il trittico con i santi Sebastiano, Caterina d'Alessandria e Rocco (fig.70), seppur molto stentato, statico e alquanto rozzo nella definizione delle singole figure, rivela chiaramente le frequentazioni raffaellesche e peruzzesche dell'artista siciliano. L'opera ronciglione, prima testimonianza pittorica dell'attività di Jacopo, è probabilmente ascrivibile alla fase iniziale del suo soggiorno romano, quando ancora abbastanza giovane stava iniziando a vestire di cultura capitolina le rappresentazioni vernacolari e attardate del suo repertorio. Sempre nel territorio viterbese, nel 1518, il pittore siciliano eseguì un affresco con *l'Annunciazione e i quattro Evangelisti*, documentato e oggi forse non più visibile<sup>138</sup>, per la chiesa di San Giovanni a Vetralla, mentre molto interessante e ancora ammirabile *in loco* è la tavola firmata e datata 1524 (fig.71)<sup>139</sup> per la chiesa di San Giovanni Battista a Casperia (l'antica Aspra), borgo sabino poco distante da Rieti. La tavola aspre, rappresentante *Il Battesimo di Gesù*<sup>140</sup>, mostra con non poca evidenza il salto in avanti qualitativo della produzione pittorica del Siculo e il progressivo e puntuale aggiornamento dei suoi modi. Sia la pala che la sua predella (fig.72)<sup>141</sup> palesano infatti chiari rimandi stilistici, compositivi e figurativi che trovano i loro precedenti nel mondo raffaellesco e peruzzesco. Così, nel gradino, la sfilata di apostoli, con Cristo benedicente al centro, rappresentati a mezza figura, pare esemplata

133 Quindi figurativamente non raffrontabile.

134 Sulla datazione e sulle specifiche di questo ciclo parleremo ampiamente nel prossimo capitolo.

135 Pure la Saporì rileva con fermezza l'estraneità di questi affreschi al catalogo del Siculo, Saporì 1984, p.18.

136 Si veda la nota 104.

137 Per il documento si vedano Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 65, nota 50 e Favetti 2008, p. 33.

138 Per il contratto e ulteriori specifiche si vedano Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 65, nota 51 e Favetti 2008, p. 33.

Non è chiaro se l'affresco sia effettivamente ancora visibile.

139 Marchese 1998, pp. 83-84.

140 Sono presenti anche la Vergine e San Giovanni Evangelista, ai lati, due angeli, sullo sfondo, e Dio Padre, in alto.

141 La predella molto più larga della tavola soprastante testimonia evidentemente di un'ampia cornice, probabilmente figurata, non più esistente.



direttamente sulle perdute decorazioni raffaellesche della Sala dei Palafronieri in Vaticano, magari mediate anche dalle serie a stampa incise dal Raimondi e dal Dente (fig.73)<sup>142</sup>, mentre la pala è ben confrontabile, nelle tipologie e nelle composizioni, con la produzione pittorica coeva del Peruzzi. La caratterizzazione e l'esecuzione dei singoli personaggi della tavola asprese è dunque tutta improntata sulla riproposizione dei modi dell'artista senese e i panneggi e i volti dipinti dal Siculo sono ben confrontabili con le dinamiche trattazioni pittoriche dell'affresco peruzzesco per la Cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace a Roma (fig.74)<sup>143</sup>. Modellata abbastanza pedissequamente sui tratti luminosi del Peruzzi, la pala di Casperia è testimonianza evidente delle frequentazioni del pittore siciliano e dell'alto grado di aggiornamento figurativo raggiunto da Jacopo durante il lungo soggiorno capitolino. È così, carico di questo importante bagaglio culturale e pittorico, che il Siculo si apprestò ad abbandonare Roma, quando in seguito al Sacco scelse la florida Spoleto<sup>144</sup> come approdo del suo allontanamento. Il peregrinare di Jacopo dovette essere dunque abbastanza breve e la decisione di fermarsi a Spoleto, città del territorio pontificio, non troppo distante da Roma, risultò senza dubbio felice ed azzeccata. La nobile città umbra, orfana da poco dell'arte dello Spagna, nella volta della Cappella Erolì stava per la prima volta conoscendo direttamente quel nuovo linguaggio che risaliva prepotente da Roma e il pittore siciliano, proprio a partire dalle pareti di quello stesso spazio, attorno al 1530, iniziò la sua avventura spoletina e basso-umbra, volenteroso di mettere in pratica tutti gli insegnamenti romani, ma sempre attento alle richieste dei committenti, ben ancorati alla tradizione locale e a schemi figurativi molto consolidati. Così, già negli affreschi Erolì<sup>145</sup>, Jacopo si dimostra diviso tra il suo spirito innovatore e un'indole propensa ad edulcorare lo *shock* della rivoluzione pittorica con una spruzzata rassicurante di tradizione. Nella loro impostazione generale, le scene della cappella spoletina (fig.67) sono dunque chiaramente caratterizzate da un linguaggio ben informato sul disegno pulito e il nitore coloristico di stampo spagnesco, con non pochi spunti ancora abbastanza antiquati e quasi tardo-quattrocenteschi (fig.75<sup>146</sup>; fig.76; fig.77; fig.78), mentre varie partiture pittoriche delle decorazioni, sempre rimodulate in maniera accomodante e blandamente dinamica, prendono le loro mosse proprio da esempi tratti direttamente dalla cultura capitolina. Il San Giovanni Battista posto accanto all'*Assunta venerata da Francesco Erolì*<sup>147</sup>, rigido e schematico nei movimenti, pare trovare il suo

142 Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 65-68 e pp. 357-364. In foto si vede la serie del Raimondi.

143 Per il raffronto con l'opera del Peruzzi si veda anche Marchese 1998, p. 83.

144 Per la situazione spoletina di quegli anni si veda Ivi, p. 25.

145 Per un'analisi specifica degli stessi si veda ancora Ivi, pp. 85-90.

146 La Santa Lucia dipinta dal Siculo nella cappella Erolì è ben confrontabile con le due sante sui pilastri dell'abside, licenziate dallo Spagna a San Giacomo di Spoleto; per queste decorazioni di San Giacomo si veda Saporì 2004, pp. 155-171.

147 Questo dipinto del Siculo eseguito ad imitazione di una pala d'altare è per verità una pittura ad olio su muro, si veda anche Marchese 1998, p. 85.

modello tipologico nel medesimo soggetto della bellissima *Visione di San Girolamo* del Parmigianino (fig.79), conosciuta di persona o magari mediata da stampe, come quella sicuramente più tarda del Bonasone (fig.80)<sup>148</sup>, mentre il San Michele Arcangelo, affrescato tra le finestre della parete verso la piazza, sembra ricavato, non tanto velatamente, da incisioni di scuola raffaellesca. Seppur statico e ingessato nella sua posa, quest'ultimo replica quasi pedissequamente i movimenti plastici dell'*Uomo con la lanterna* licenziato dal Raimondi su probabile disegno del Sanzio (fig.81)<sup>149</sup>, così come l'impostazione generale della figura sembra ben memore<sup>150</sup> di uno stesso soggetto eseguito ancora una volta dall'incisore bolognese (fig.82)<sup>151</sup>. Infine sono le due scene rappresentate nella parete occidentale della Cappella dell'Assunta a rivelare ulteriori riferimenti alla cultura raffaellesca capitolina. Così l'affresco in alto sulla lunetta, con l'episodio di *Elia rapito sul carro di fuoco* (fig.83), ricorda, nel suo equilibrato dinamismo, i modi espressi da vari riquadri delle Logge Vaticane, mentre più in basso, tra le finestre, la minuta scena con *La vocazione di San Pietro* (fig.84) sembra trarre alcuni spunti, tradotti a passo ridotto e in maniera quasi dialettale, dal cartone raffaellesco per gli arazzi sistini con *La Pesca miracolosa* e da quello della medesima serie con *La consegna delle chiavi*<sup>152</sup>.

A pochi anni dall'impresa spoletina, nel 1536, Jacopo licenziò un altro interessante ciclo (fig.85) per l'abside e l'arco trionfale della chiesa di San Giovanni Battista a Vallo di Nera<sup>153</sup>, borgo non molto distante dalla stessa Spoleto<sup>154</sup>. Composte dall'*Incoronazione e Funerali della Vergine* nell'abside e dall'*Annunciazione* e i Santi Sebastiano e Rocco, rispettivamente sull'arco trionfale e sul pilastro sinistro dello stesso<sup>155</sup>, le decorazioni di Vallo di Nera condensano nuovamente richiami tradizionali e altri palesemente innovativi e aggiornati. Uno sguardo generale sugli affreschi ci dà subito il senso di questa ambivalenza: come nella Cappella Eroli a Spoleto un'impaginazione complessiva fatta di rassicurante equilibrio e dolcezza esecutiva si unisce infatti ad una certa monumentalità delle figure e a spunti tratti qua e là dal coevo catalogo romano e da consolidati schemi compositivi molto sentiti localmente. Così i rimandi più evidenti nella scena dell'*Incoronazione* sono ancora una volta riferibili all'abside lippesca del Duomo di Spoleto, con le

148 *The illustrated Bartsch* 1985, 28, p. 266; è probabile che esistessero incisioni ricavate da questa importante opera del Parmigianino fin subito dopo la sua esecuzione -1526-1527, sull'opera Chiusa 2003, pp. 40-41, pp. 137-141 e p. 218-, in anni di poco precedenti i lavori Eroli del Siculo.

149 *The illustrated Bartsch* 1978, 27, p. 76.

150 In particolare nel gesto della sottomissione di Satana e nei vari atteggiamenti e modi.

151 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 172.

152 Shearman 1986, pp. 88-91 e Evans 2010, pp. 66-71 e pp. 75-81.

153 Per notizie specifiche sul ciclo di Vallo di Nera si veda Marchese 1998, pp. 91-93.

154 Vallo di Nera si trovava, ancora all'epoca degli affreschi, sotto l'influenza politica diretta di Spoleto -a sua volta facente parte del dominio pontificio-, come testimoniato chiaramente pure dallo stemma spoletino dipinto da Jacopo sul pilastro a destra dell'abside.

155 A queste decorazioni si può aggiungere quella più ornamentale attorno al tabernacolo sul pilastro destro, dove due angeli reggicortina dal sapore raffaellesco svelano illusionisticamente la composizione marmorea probabilmente preesistente.

rappresentazioni muliebri a destra dell'episodio sempre ben memori delle stesse raffigurazioni eseguite da Filippo sul catino della cattedrale spoletina (fig.86)<sup>156</sup>, mentre la spartizione delle varie storie e figure sugli spazi da decorare è praticamente ricalcata sugli affreschi di Santa Maria ad Arrone, con la sola eccezione dell'*Adorazione dei pastori*, non dipinta dal Siculo a Vallo di Nera. Accanto a citazioni evidenti tratte dalla tradizione iconografica locale recente e meno recente, non mancano poi molti spunti desunti direttamente dal repertorio raffaellesco di stampo romano. La scena centrale con i *Funerali della Vergine* (fig.87) è così modellata quasi pedissequamente sul medesimo episodio<sup>157</sup> dipinto da Pellegrino da Modena, nel 1517, per l'abside della chiesa di Santa Maria a Trevignano Romano (fig.88)<sup>158</sup>, paese situato sulla sponda settentrionale del Lago di Bracciano. Subito a sinistra del brano mariano, il San Giovanni Battista in piedi<sup>159</sup>, che indica al centro lo svolgersi del fatto evangelico apocrifo, è invece chiaramente derivato dallo stesso soggetto della celeberrima *Madonna di Foligno*, licenziata dal Sanzio tra il 1511 e il 1512 (fig.89). Il modo di caratterizzare il volto, l'espressione facciale e la capigliatura del santo e soprattutto la posa e la definizione delle muscolature del braccio e della mano destra, indicano con evidenza una conoscenza approfondita dell'opera raffaellesca. Infine è nell'*Annunciazione* in alto sull'arco trionfale (fig.90) che troviamo un ulteriore riferimento a modelli capitolini. Questa scena, molto più dinamica e sciolta del resto delle decorazioni, trae infatti spunto diretto da un'incisione del Raimondi di medesimo soggetto (fig.91)<sup>160</sup>, derivata probabilmente da disegni raffaelleschi<sup>161</sup>. Anche se disteso in uno spazio ben più ampio e parzialmente reinterpretato rispetto al riferimento di cultura romana<sup>162</sup>, questo episodio mariano dipinto da Jacopo pare evidentemente modellato sull'esempio della stampa del Raimondi; l'ampia diffusione di questa incisione in ambito umbro è testimoniata da un affresco spellano, facente parte delle decorazioni della chiesa di Santa Maria di Paterno, di qualche anno precedente l'impresa valnerinese (fig.92)<sup>163</sup>.

156 Probabilmente mediate anche dalle medesime figurazioni eseguite dallo Spagna nel 1526 per l'abside della chiesa di San Giacomo a San Giacomo di Spoleto, per le decorazioni di San Giacomo si veda ancora Saporì 2004, pp. 155-171.

157 Si tratta di un episodio ricavato dai Vangeli apocrifi in cui si racconta che durante il trasporto del corpo della Vergine al Sepolcro il corteo e il feretro furono assaliti da un gruppo di ebrei, poi scacciati e menomati da un angelo; questo episodio è molto spesso raffigurato laddove esistevano importanti comunità ebraiche, Saporì 1994, pp. 57-58.

158 Per i confronti con l'affresco di Pellegrino da Modena e per ulteriori notizie sul ciclo di Trevignano si vedano anche Ivi, p. 58 e Marchese 1998, p. 91.

159 Presente in posizione centrale in quanto titolare della chiesa di Vallo di Nera.

160 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 25; l'incisione è attribuita dubitativamente anche a Marco Dente, Ibidem.

161 Ibidem.

162 Praticamente pedissequa è la riproposizione delle figure dell'Angelo e della Vergine, mentre i restanti elementi della scena sono diversamente distribuiti, anche per chiare motivazioni spaziali.

163 Queste decorazioni, datate 1528, attribuite dal Salmi al Papacello, Salmi 1923, pp. 176-177, sono da considerare invece frutto della mano di un debole pittore ignoto locale che coniuga modi vagamente raffaelleschi con una forte dose di cultura spagnesca e più attardata; la scena citata con l'*Annunciazione* è oggi conservata, staccata, nella Pinacoteca Civica di Spello, mentre l'*Incoronazione della Vergine* e *La Visitazione*, probabilmente molto sciupate, si trovano forse ancora in loco.



Nel 1537, ad un anno esatto dai lavori di Vallo di Nera, mentre si trovava probabilmente già ad eseguire la bella e monumentale tavola (fig.93)<sup>164</sup> per la chiesa di San Biagio a San Mamiliano, piccolo paese nei pressi di Ferentillo<sup>165</sup>, il Siculo venne incaricato da un certo Jacopo Spinelli di Spoleto di affrescare una maestà viaria, appena costruita in un suo terreno lungo la “via Tuderte”, a poca distanza dalla città umbra<sup>166</sup>. Il dipinto del pittore siciliano, rappresentante *La Madonna di Loreto fra i Santi Sebastiano e Antonio abate* (fig.94)<sup>167</sup>, fu subito oggetto di grandissima devozione da parte degli spoletini che lo ritennero terminato dall'intervento divino, allorché, assente da Spoleto il Siculo, che doveva ancora concludere l'opera, l'affresco fu rinvenuto comunque compiuto alla fine di aprile del 1537<sup>168</sup>. La venerazione dell'immagine sacra licenziata da Jacopo divenne poi più forte a partire dal 1571, quando la stessa, invocata per far terminare un lungo sciame sismico, fu ritenuta artefice prodigiosa della cessazione improvvisa dei paurosi e duraturi terremoti<sup>169</sup>. Fu dunque in onore di questo affresco miracoloso e molto amato che si decise di costruire una chiesa che inglobasse il dipinto insieme alla cappelletta viaria che lo conteneva. La chiesa della Madonna di Loreto<sup>170</sup>, la cui edificazione iniziò subito, a partire dal 1572<sup>171</sup>, racchiude così ancora adesso al suo interno la maestà dello Spinelli e l'affresco del Siculo, recentemente restaurato e nuovamente ammirabile nella sua interezza<sup>172</sup>, può essere oggi ben analizzato nel suo complesso, riscontrandovi in maniera chiara quel duplice registro che contraddistingue la produzione basso-umbra di Jacopo. Anche nel dipinto della Madonna di Loreto è dunque ben riconoscibile il mescolarsi di un linguaggio abbastanza aggiornato sulle figurazioni capitoline e di schemi compositivi e iconografici derivati invece dalla consolidata tradizione locale. Se l'impostazione generale delle singole figure e la loro esecuzione pittorica è sempre ben calibrata fra modi desunti dal catalogo raffaellesco e peruzzesco e una pulizia e un nitore di chiara matrice spagnesca (fig.95, fig.96, fig.97), è soprattutto nella costruzione iconografica del dipinto che troviamo forti dipendenze da modelli attardati molto apprezzati dalla committenza spoletina. Così l'impaginazione della scena, l'inserimento dei singoli personaggi nella stessa e il ritmarsi delle figure nello spazio ricordano molto da vicino la *Madonna col Bambino* di Sant'Ansano a Spoleto (fig.98)<sup>173</sup> e l'affresco della piccola chiesa di San Sebastiano

164 Condotta a termine entro il 1538, come testimoniato dall'iscrizione; per l'opera di San Mamiliano si veda sempre Marchese 1998, pp. 94-95.

165 Borgo che con il suo territorio fa ancora parte della Diocesi spoletina.

166 Per annotazioni specifiche sull'opera si vedano Marchese 1998, pp. 96-97 e Ceccarelli 2009, p. 23 e p. 27.

167 Da annotare la presenza di Sant'Antonio abate al posto del più consueto San Rocco, dovuta forse al fatto che la via Tuderte, detta anche “via delle pecore”, fosse allora la strada della transumanza, Ivi, p. 23.

168 Ibidem.

169 Ivi, pp. 23-24.

170 La chiesa fu costruita su progetto di Annibale de' Lippi, Ivi, p.23.

171 Ibidem.

172 Prima dei restauri, conclusi nel 2008 -Ivi, p. 29-, era rimasta visibile la sola immagine della Madonna di Loreto ed erano ritenute disperse le figure dei due santi, Marchese 1998, pp. 96-97.

173 Nell'affresco di Sant'Ansano ai lati della *Madonna col Bambino* erano presenti analogamente due santi oggi solo parzialmente individuabili, sull'opera spoletina si veda Saporì 2004, pp. 132-133.

a Campello (fig.2)<sup>174</sup>, dipinti eseguiti dallo Spagna attorno al 1528, nella fase estrema della sua carriera.

Passati quattro anni dai lavori spoletini per lo Spinelli, nel 1541 Jacopo Siculo dipinse l'opera più monumentale della sua carriera<sup>175</sup> e senza dubbio quella meglio esemplificativa della sua pittura continuamente caratterizzata dal fondersi di novità e tradizione. *L'Incoronazione della Vergine e Santi* (fig.99)<sup>176</sup>, licenziata dall'artista siciliano per la chiesa della Santissima Annunziata presso Norcia<sup>177</sup>, è frutto evidente di una rilettura, in chiave stentatamente moderna, del celebre prototipo iconografico ghirlandaiesco di Narni (fig.100)<sup>178</sup>. La pala del Siculo si inserisce infatti in quella lunga sequela di opere che decretarono il grande successo umbro, in ambito osservante francescano, dello schema dettato dal Ghirlandaio nella tavola narnese, eseguita attorno al 1486 per la chiesa del convento di San Girolamo<sup>179</sup>. L'opera del pittore fiorentino, replicata e reinterpretata più volte in Umbria nel corso di quasi un secolo<sup>180</sup>, rappresentò dunque l'ingombrante esempio figurativo con il quale dovette confrontarsi Jacopo, nel difficile tentativo di dare un respiro aggiornato e moderno ad uno schema già di per sé molto arcaizzante e ben caratterizzato nella sua peculiare impostazione. I risultati ottenuti dal Siculo non furono dunque né eccelsi, né originali e il modello ghirlandaiesco schiacciò con forza la libertà esecutiva e i modi più romani e aggiornati del pittore siciliano, che riuscì a reagire alla pedissequa e goffa riproposizione della pala di Narni solo nell'inserito del paesaggio<sup>181</sup> e nel vago raffaellismo del Dio Padre in alto (fig.101, fig.102)<sup>182</sup>, venando qua e là di qualche accento romano pure alcuni volti dei tanti personaggi. La stentata rilettura dell'opera del Ghirlandaio trovò invece più felice ed ispirata esecuzione nella sottostante predella<sup>183</sup> e in alcuni dei santi dell'intradosso dell'ampia ed elaborata cornice, evidentemente non tratti questi ultimi

174 L'affresco, la cui contestualizzazione è molto simile a quella del dipinto del Siculo, rappresenta la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, si veda ancora Saporì 2004, pp. 174-175.

175 Considerando anche la fastosa cornice, la pala di Norcia è tra le opere su tavola più grandi in assoluto in ambito umbro a quelle date, Saporì 1984, p. 14.

176 Per notizie specifiche sull'opera si veda Ivi, pp. 14-22.

177 Chiesa del Convento degli Osservanti francescani che si trovava poco fuori da Norcia e che dal 1869 fu completamente privata dei suoi arredi, compresa la grande tavola, si veda Benazzi 1984, pp. 5-6; l'opera è oggi conservata, dopo varie vicissitudini, all'interno dell'ex chiesa di San Francesco a Norcia, Ivi, pp. 7-12.

178 Per i vari raffronti con il Ghirlandaio di Narni si vedano Saporì 1984, pp. 14-22 e Marchese 1998, pp. 98-102.

179 Anche il convento di Narni apparteneva agli Osservanti francescani.

180 A partire dall'*Incoronazione* di Umbertide, oggi in Pinacoteca Vaticana, licenziata dal Pinturicchio e da Giovan Battista Caporali, passando per le due celebri reinterpretazioni dello Spagna a Todi e a Trevi, fino ad arrivare alla tavola nursina del 1547 degli Sparapane, oggi al Museo della Castellina, e all'affresco spoletino del Gigli del 1565 per la chiesa dei santi Giovanni e Paolo -in cui sono presenti molti puntuali riferimenti al Siculo-, opere queste ultime in cui fu importante la mediazione del modello ghirlandaiesco da parte del Siculo nella tavola di Norcia del 1541; per annotazioni specifiche sulle varie derivazioni dal Ghirlandaio di Narni si vedano Gnoli 1917, pp. 133-146; Saporì 1984, pp. 14-22; Marchese 1998, pp. 98-101; Quirino 1992, p. 64.

181 Forse una veduta dello stesso convento della Santissima Annunziata, con sullo sfondo una rielaborazione fantastica di Norcia che si affaccia sul mare, Saporì 1984, p.16 e Marchese 1998, pp. 100-101.

182 Il Dio Padre sostituisce l'arcaico baldacchino presente nell'opera narnese e nelle repliche spagnesche.

183 Anch'essa esemplata sugli episodi del gradino narnese - *Stimate di san Francesco, san Girolamo nel deserto, Cristo in Pietà, affiancato dalla Vergine e san Giovanni Evangelista*-, ad eccezione dell'Angelo annunciante e della Vergine annunziata posti alle estremità della stessa.

direttamente dalla pala narnese (fig.103, fig.104). In particolare sono l'Angelo e la Vergine che compongono l'*Annunciazione* alle estremità del gradino (fig.105), anch'essi assenti a Narni, a rivelare una forte dipendenza da modelli desunti chiaramente dall'ambiente raffaellesco romano. Così l'Angelo annunciante pare trovare importanti riscontri negli svolazzi delle vesti e nella posa dinamica dello stesso soggetto di un disegno attribuito a Perino del Vaga (fig.106)<sup>184</sup>, essendo evidentemente confrontabile pure con la già trattata incisione del Raimondi (fig.91), mentre la figura di Maria annunciata vede più genericamente i suoi modelli nelle tante tipologie muliebri aggraziate e assortite della vasta produzione raffaellesca.

Terminata l'impresa nursina, proprio a partire da quello stesso anno e fino al 1542, Jacopo si trovò impegnato nell'ammodernamento degli interni della chiesa di San Brizio nell'omonimo paese del contado spoletino<sup>185</sup>. I lavori licenziati dal Siculo, che consistettero nella decorazione dell'arco trionfale della chiesa (compresi gli interni dei pilastri dello stesso) e nell'esecuzione della pala dell'altar maggiore<sup>186</sup>, si rivelano più originali, aggiornati e meno arcaizzanti di quanto abbiamo fin qui visto sull'operato del pittore siciliano. La tavola dell'altar maggiore con *San Giuseppe avvertito dall'angelo, la Vergine e San Brizio* (fig.107), datata 1542 e commissionata a Jacopo dai Racani<sup>187</sup>, sembra tutta giostrata fra la sua grande originalità iconografica e un'adesione chiara e quasi pedissequa ai modi solenni ed equilibrati già sperimentati dal Siculo nella bella pala di San Mamiliano<sup>188</sup>, mentre nelle decorazioni dell'arco trionfale troviamo i riflessi più evidenti delle frequentazioni capitoline del pittore siciliano. Il monumentale e composto San Paolo (fig.108)<sup>189</sup> sul pilastro sinistro, le due aggraziate sibille<sup>190</sup> lievemente sedute sull'arco (fig.109) e in modo particolare la soprastante e sciupata *Ultima Cena* (fig.110), tutti databili al 1541<sup>191</sup>, rivelano una precisa e sostanziale rispondenza agli stilemi raffaelleschi romani, con quest'ultima scena ricalcata in maniera del tutto coincidente su una stampa di medesimo soggetto incisa dal Raimondi attorno al 1515-1516<sup>192</sup> su possibili disegni del Sanzio<sup>193</sup> (fig.111)<sup>194</sup>.

184 Databile al 1522 e di funzione ignota, è oggi conservato nella Biblioteca Reale di Torino, Wolk-Simon 1990, pp. 98-99.

185 Sui lavori del Siculo e sulla chiesa di San Brizio si vedano Saporì 1979, pp. 87-91; Marchese 1998, pp. 103-105; Cordella 2000; Bartoli 2004, pp. 19-24.

186 Si veda in Saporì 1979, pp. 87-91.

187 Potente famiglia spoletina proprietaria del palazzo sgraffito dal Papacello; per la commissione dei Racani a San Brizio si veda in Ibidem.

188 La Saporì crede questa tavola di San Brizio eseguita in gran parte attorno al 1538, negli stessi anni della pala di San Mamiliano, e poi terminata nel 1542, Saporì 1983, pp. 85-88; ai modi di questa fase avvicina pure una deperitissima *Madonna col Bambino e Santi* conservata nella chiesa della Madonna del Colle a Collescipoli, poco fuori da Terni, Saporì 1994, p. 58.

189 Al quale era accoppiato un San Pietro, sul pilastro di fronte, oggi illeggibile.

190 Delle quali è interamente leggibile la sola sibilla Europa, sulla destra.

191 Questa datazione è possibile grazie all'iscrizione al di sotto della bifora, Saporì 1979, p. 91.

192 *The illustrated Bartsch* 1978, 26, p. 41; Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985, pp. 174-175 e p. 676.

193 Ivi, pp. 174-175.

194 Per i raffronti con la stampa del Raimondi si veda anche Saporì 1984, p. 21.



Negli stessi anni dei lavori di San Brizio il Siculo dovette lavorare pure alla grande tavola con l'*Assunzione della Vergine* (fig.112)<sup>195</sup> per la chiesa di San Pietro a Leonessa, borgo sabino poco distante da Rieti. Databile attorno al 1542<sup>196</sup>, la pala leonessana conferma un'aderenza originale e ben caratterizzata ai modelli raffaelleschi<sup>197</sup>, sempre stemperata in un fare accomodante e compassato (fig.113), ma senza riferimenti precisi a modelli arcaizzanti derivati dalla tradizione locale. Questa tendenza pittorica più ispirata e spigliata di Jacopo, libera da vincoli precisi della committenza, riscontrabile a Leonessa, come a San Brizio e a San Mamiliano (e poi anche nella successiva pala di Bettona), è subito ridimensionata negli affreschi eseguiti dal Siculo nel 1543 (entrambi datati) per la chiesa di Santa Maria a Matterella di Ferentillo<sup>198</sup>. Qui l'artista siciliano torna nuovamente ad una pittura altalenante fra modi raffaelleschi mescolati con la cultura dello Spagna e riproposizioni goffamente moderne di schemi tradizionali di certo successo fra i committenti. Così l'affresco con le *Cinque Sante Vergini Martiri e l'Eterno Benedicente* (fig.114)<sup>199</sup>, nello schieramento equilibrato delle figure muliebri in primo piano in basso, sembra proporre una meditazione sull'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello<sup>200</sup> impastata con una lettura spagnesca delle tipologie femminili, mentre quello della Cappella dei Mulari<sup>201</sup> con la *Madonna col Bambino e Sant'Antonio abate benedicente* (fig.115)<sup>202</sup> pare tutto scandito da un grazioso e formale raffaellismo e da un'arcaizzante replica di esempi quattrocenteschi di grande fama locale. Se nella *Madonna col Bambino* in alto (fig.116) è dunque visibile un'adesione eccessivamente leziosa ai modi del Sanzio, è invece nelle scene sullo sfondo e soprattutto nella figura iconica e frontale del Sant'Antonio abate in primo piano che possiamo cogliere evidenti rimandi a modelli molto antiquati, con quest'ultimo quasi pedissequamente ricavato dal medesimo soggetto licenziato nel 1474-1475 da Piermatteo d'Amelia (fig.117)<sup>203</sup>.

Eseguita sempre nello stesso anno la bella ed elegante pala di Bettona (fig.118)<sup>204</sup>, ultima opera attribuibile ai pennelli di Jacopo, testimonianza ulteriore di quella tendenza più libera e spigliata dei modi del pittore siciliano, allo scadere del 1543 il Siculo si recò a Rieti, forse per compiere una

195 Per annotazioni specifiche sulla tavola si veda Marchese 1998, pp. 106-109.

196 Ivi, p. 108.

197 In particolare vi sono rimandi alla pala di Montelucente.

198 Per questi affreschi si veda ancora Marchese 1998, pp. 110-113.

199 Le sante martiri sono Lucia, Agata, Caterina d'Alessandria, Barbara e Apollonia; l'affresco si trova sulla terza nicchia della navata destra.

200 Raffronto già proposto da Saporiti 1984, p. 21.

201 Detta anche dei Vetturali, Marchese 1998, p. 110; la cappella si trova nella quinta nicchia della navata destra.

202 Le figure sono state contornate successivamente da una incorniciatura barocca che le isola dal cielo e dalle scene della vita di Sant'Antonio sullo sfondo.

203 Per il confronto con Piermatteo d'Amelia si veda anche Marchese 1998, pp. 110-111.

204 La pala rappresentante la *Madonna col Bambino in gloria e Santi*, proveniente dalla chiesa francescana di Sant'Antonio a Bettona e oggi conservata nella locale pinacoteca, consta anche di una predella datata 1547 e aggiunta successivamente, Ivi, pp. 114-116.

qualche commissione, e qui morì improvvisamente prima dell'8 gennaio 1544<sup>205</sup>. Morto forse nel momento più fervido della sua carriera, Jacopo Siculo, diffusore *sui generis* della rivoluzione capitolina, rimase durante tutto il secolo un punto di riferimento fondamentale per la cultura figurativa locale e la sua maniera, sempre divisa fra le aggiornate novità e la arcaizzante tradizione, troverà echi sorprendenti in alcuni pittori spoletini della seconda metà del Cinquecento, fra i quali Piermatteo Gigli, suo seguace indiretto<sup>206</sup>, che, sempre attento alla letterale riproposizione dei suoi modi, perpetuerà le composizioni dell'artista siciliano fin quasi sulla soglia del Seicento<sup>207</sup>.

---

205 Marchese 1998, p. 32.

206 Non frequentò mai Jacopo direttamente, ma fu probabilmente allievo di un suo collaboratore, Quirino 1992, pp. 64-65.

207 Per le ultime opere del Gigli si veda ancora Ivi, pp. 70-71.

# **TAVOLE**

## **Capitolo II**





Fig.1 - Giovanni di Pietro detto lo Spagna e collaboratori, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1526, chiesa di San Giacomo, San Giacomo di Spoleto.



Fig.2 - Giovanni di Pietro detto lo Spagna e collaboratori, *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, 1528 c., chiesa di San Sebastiano, Campello.





Fig.3 - Giovanni di Pietro detto lo Spagna (?) e collaboratori, *Madonna col Bambino, Battesimo di Cristo e i santi Sebastiano e Rocco*, 1527 c. (?) - 1532, chiesa di San Giovanni Battista, Eggi.



Fig.4 - Giovanni di Pietro detto lo Spagna, *Madonna col Bambino*, particolare, 1527-1528 c., chiesa di Sant'Ansano, Spoleto.





Fig.5 - Chiesa di Santa Maria Assunta, interno, Arrone.



Fig.6 - Doppia firma per gli affreschi di Arrone (in alto nella foto): *Vincentius de Sco Geminiano et Johanes de Spoleto faciebant* (solo parzialmente leggibile), 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.7 - Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Adorazione dei pastori*, 1516, Chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.8 - Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, Chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.9 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli, già attr. a Giovanni da Spoleto, volta della Cappella Eroli, particolare, 1528-1530 c., Duomo, Spoleto.





Fig.10 - Palazzo Racani-Arroni, Spoleto.



Fig.11 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), già attr. a Giovanni da Spoleto, particolare della facciata sgraffita di Palazzo Racani-Arroni, 1528-1530 c., Spoleto.





Fig.12 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Dafne trasformata in alloro*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.



Fig.13 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Venere e Adone*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.





Fig.14 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Il Trionfo di Venere*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.



Fig.15 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Iride chiede a Ipno di mandare Morfeo ad Alcione*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.



Fig.16 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Il carro dell'Aurora e Procri colpita dalla freccia di Cefalo*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.



Fig.17 - Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Il carro del Sole*, 1519, Sala delle Prospettive, particolare del fregio, Villa Farnesina, Roma.





Fig.18 - a sinistra: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), particolare degli affreschi di Santa Maria Assunta ad Arrone (*Incoronazione della Vergine*), 1516; a destra: Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), *Dafne trasformata in alloro*, particolare, 1519, Villa Farnesina, Roma.



Fig.19 - a sinistra: Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), *Il carro dell'Aurora*, particolare, 1519, Villa Farnesina, Roma; a destra: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), particolare degli affreschi di Santa Maria Assunta ad Arrone (*Incoronazione della Vergine*), 1516.

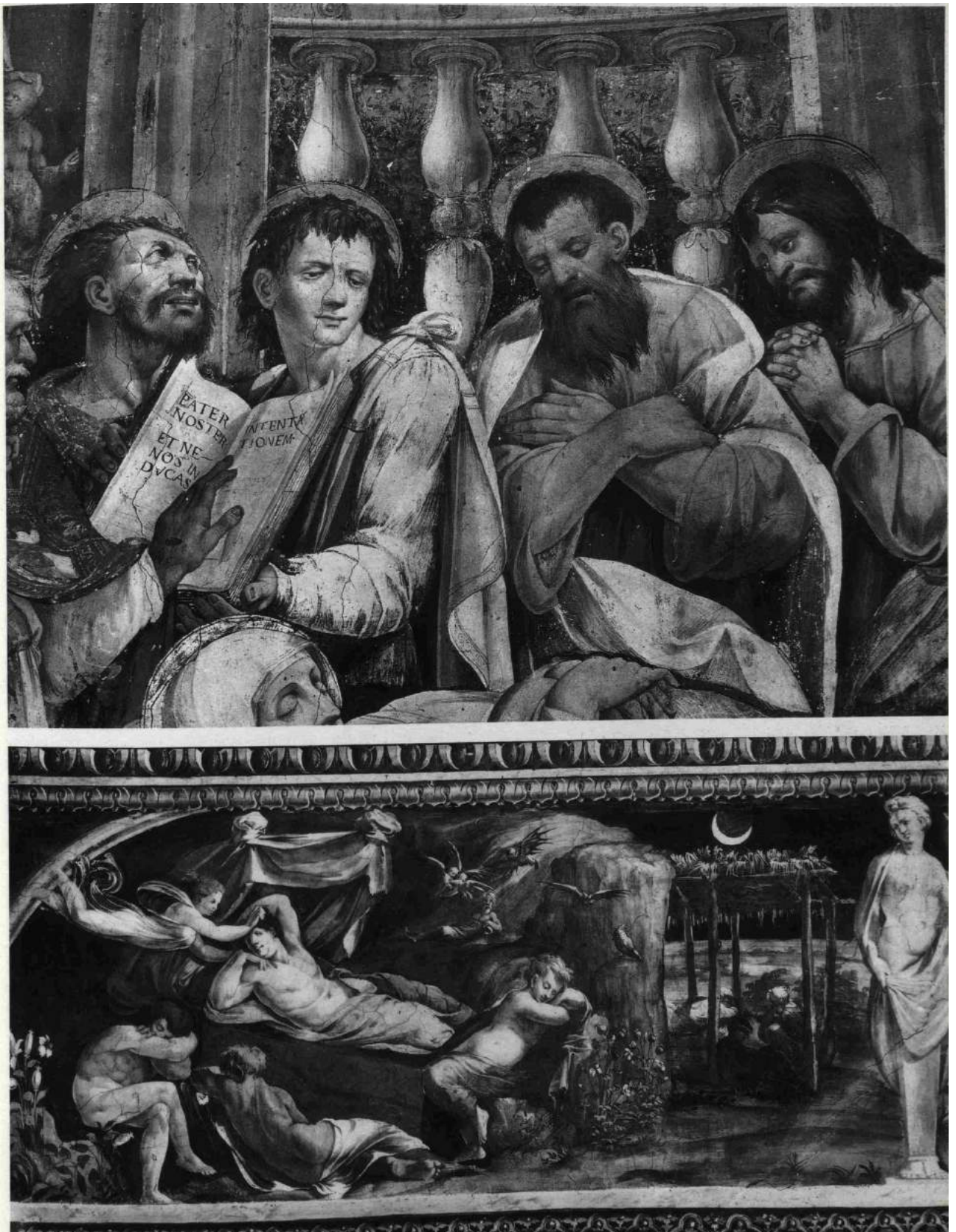


Fig. 20 - in alto: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), particolare degli affreschi di Santa Maria Assunta ad Arrone (*Dormitio Virginis*), 1516; in basso: Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), *Iride chiede a Ipno di mandare Morfeo ad Alcione*, 1519, Villa Farnesina, Roma.



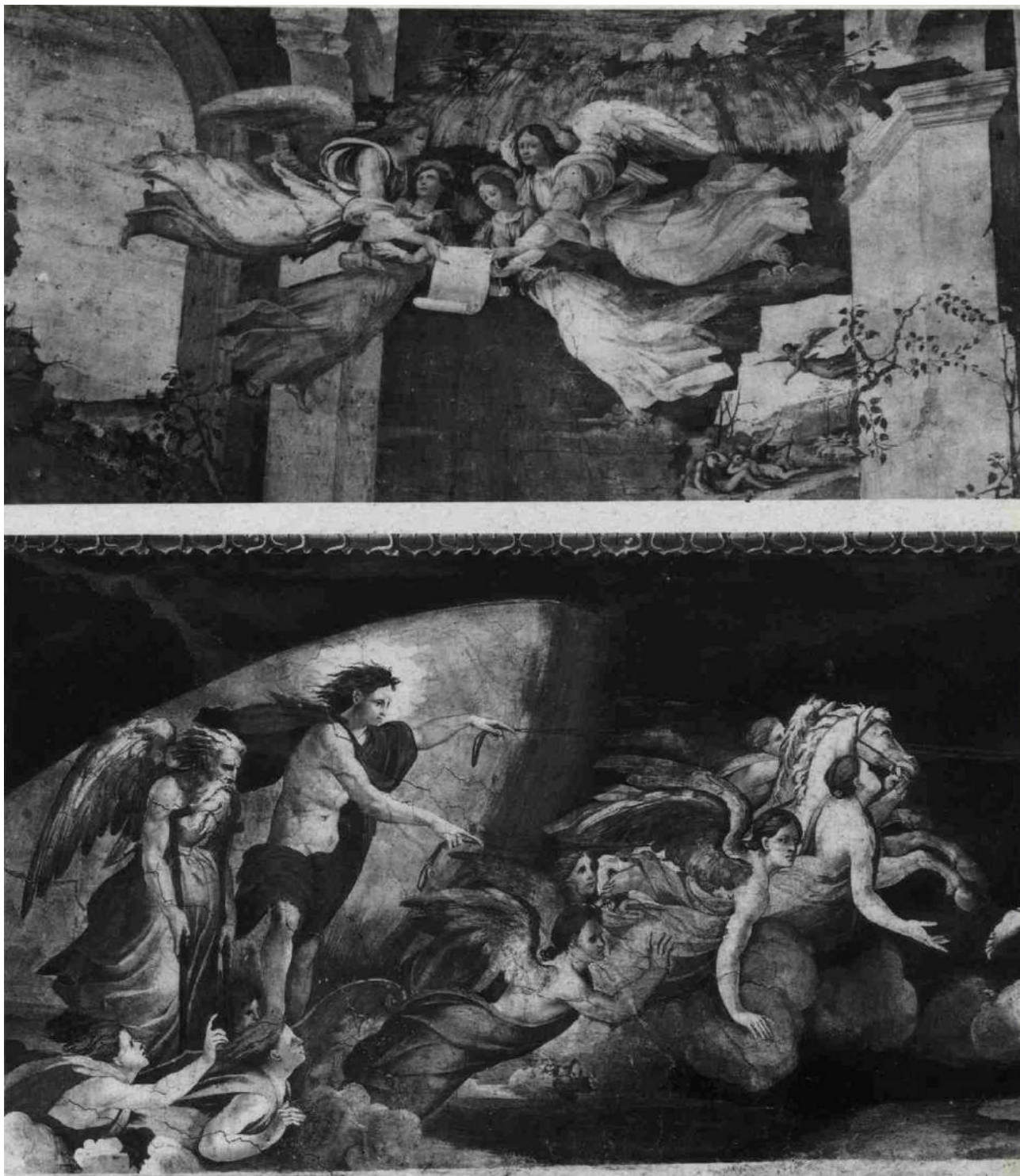


Fig. 21 - in alto: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), particolare degli affreschi di Santa Maria Assunta ad Arrone (*Adorazione dei pastori*), 1516; in basso: Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), *Il carro del Sole*, particolare, 1519, Villa Farnesina, Roma.



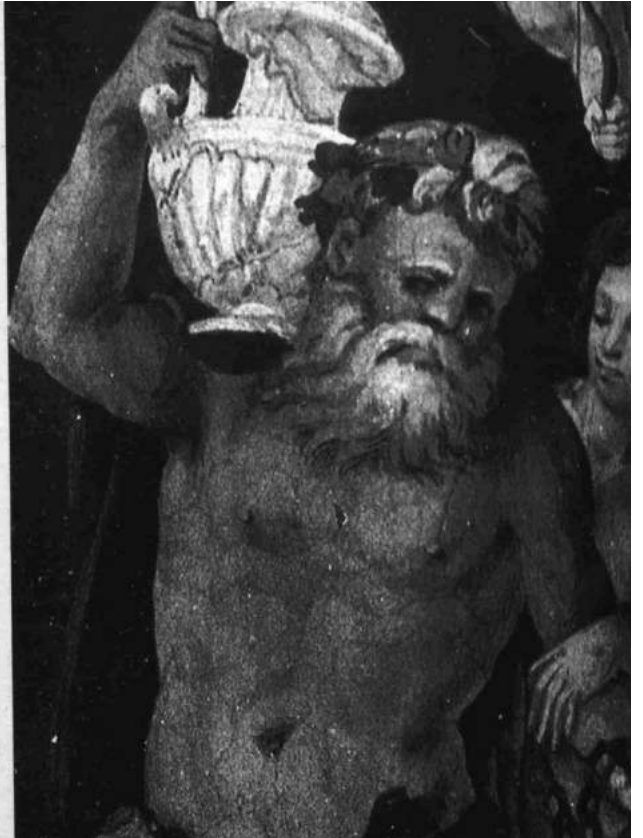


Fig. 22 - a sinistra: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), particolare degli affreschi di Santa Maria Assunta ad Arrone (*Adorazione dei pastori*), 1516; a destra: Bottega del Peruzzi (Vincenzo Tamagni), *Il Trionfo di Venere*, particolare, 1519, Villa Farnesina, Roma.



Fig.23 - Tommaso Papacello e Vittorio Cirelli (?), già attr. a Giovanni da Spoleto, *Padre Eterno e Angeli*, 1530-1532 c., Collezione Maranzi, Roma.

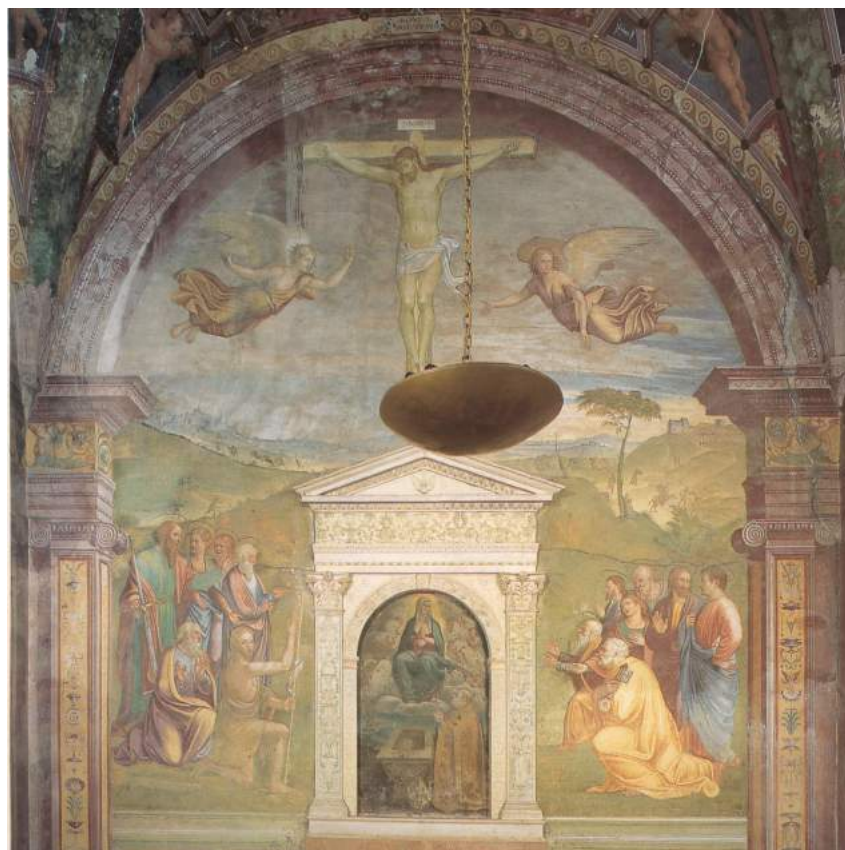


Fig.24 - Jacopo Siculo, affreschi della Cappella Eroli, particolare (*Crocifissione, Assunzione, Santi e il Vescovo Francesco Eroli*), 1530 c., Duomo, Spoleto.



Fig.25 - in alto: particolare dell'Altare Marchesani prima dello smembramento; in basso: Papacello e Cirelli (?), *Padre Eterno e Angeli*, 1530-1532 c., Coll. Maranzi, Roma.



Fig.26 - Ricostruzione dell'assetto originario dell'Altare Marchesani, 1530-1532 c., Chiesa di San Domenico, Città di Castello.





Fig.27 - Filippo Lippi e aiuti, *Storie della Vergine*, 1466-1469, Duomo, Spoleto.



Fig.28 - Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Incoronazione della Vergine*, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.29 - Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Dormitio Virginis*, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.30 - Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Annunciazione*, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.31 - Vincenzo Tamagni, *San Sebastiano*, 1516,  
chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.32 - Vincenzo Tamagni, *San Rocco*, 1516,  
chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



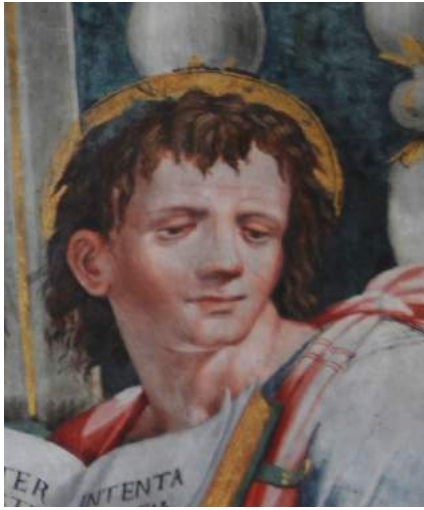


Fig.33 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone; al centro e a destra: Baldassarre Peruzzi, *Il mito di Perseo e della Gorgone, la Fama*, particolari, 1511, Loggia di Galatea, volta, Villa Farnesina, Roma.

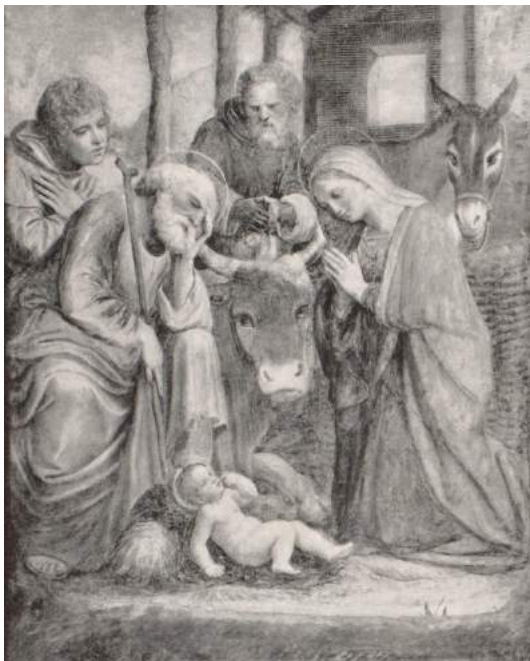


Fig.34 - a sinistra: Baldassarre Peruzzi, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1514 c., chiesa di San Rocco, Roma; a destra: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Adorazione dei pastori*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.35 - Baldassarre Peruzzi, *Madonna col Bambino, Santa Brigida, Santa Caterina d'Alessandria e il donatore Ferdinando Ponzetti*, particolare, 1516, Cappella Ponzetti, chiesa di Santa Maria della Pace, Roma.

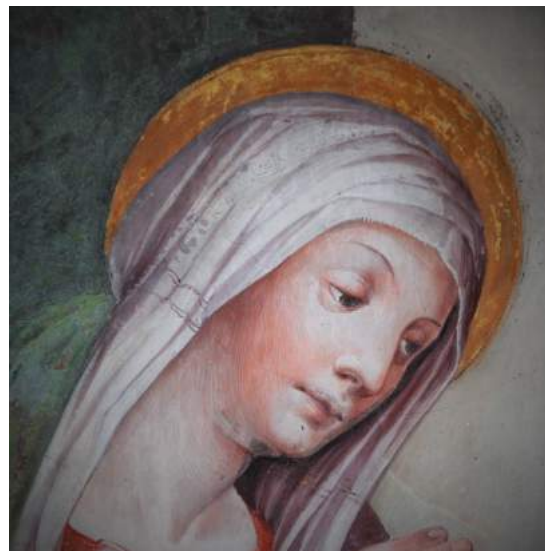


Fig.36 - in alto a sinistra: Baldassarre Peruzzi, *Madonna col Bambino, Santa Brigida, Santa Caterina d'Alessandria e il donatore Ferdinando Ponzetti*, particolare (Santa Brigida), 1516, Cappella Ponzetti, chiesa di Santa Maria della Pace, Roma; in alto a destra: Vincenzo Tamagni, *Annunciazione*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone; in basso: Vincenzo Tamagni, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.37 - Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.38 - Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.39 - Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.



Fig.40 - Vincenzo Tamagni, studio per tre figure maschili (disegno 1866-7-14-8), 1521 c., British Museum, Londra.





Fig.41 - Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.

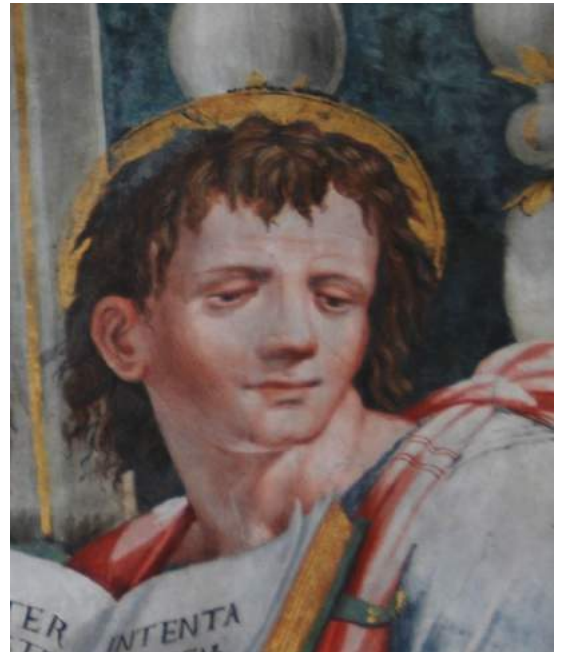


Fig.42 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; a destra: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.

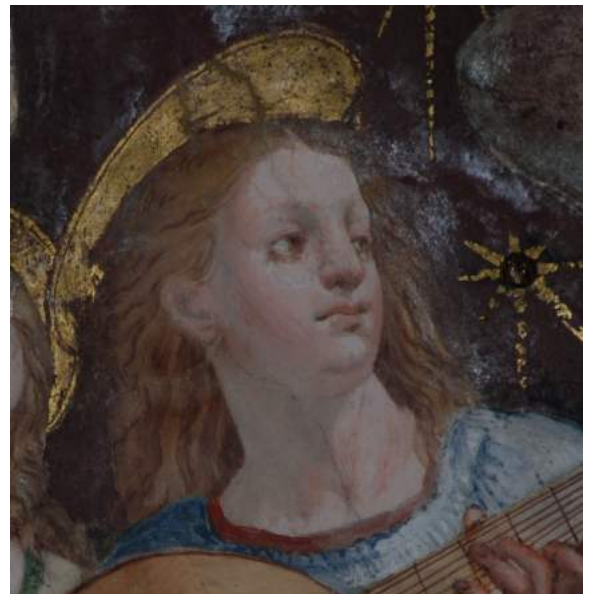


Fig.43 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



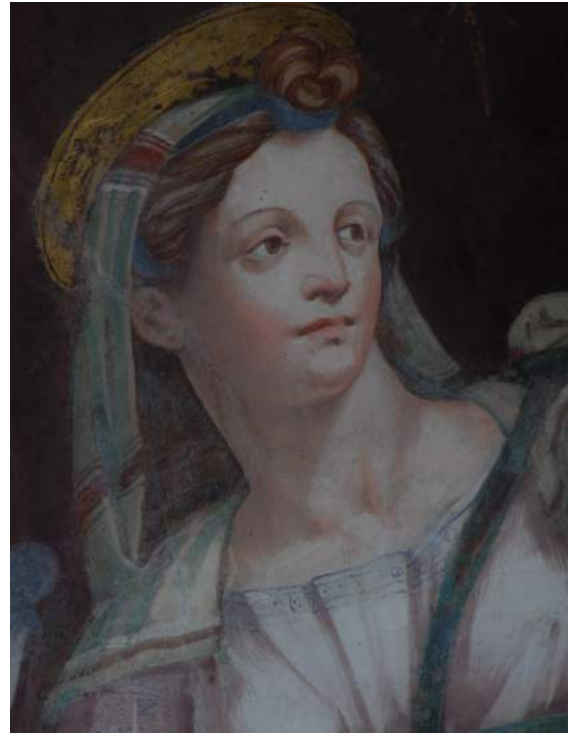


Fig.44 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.45 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



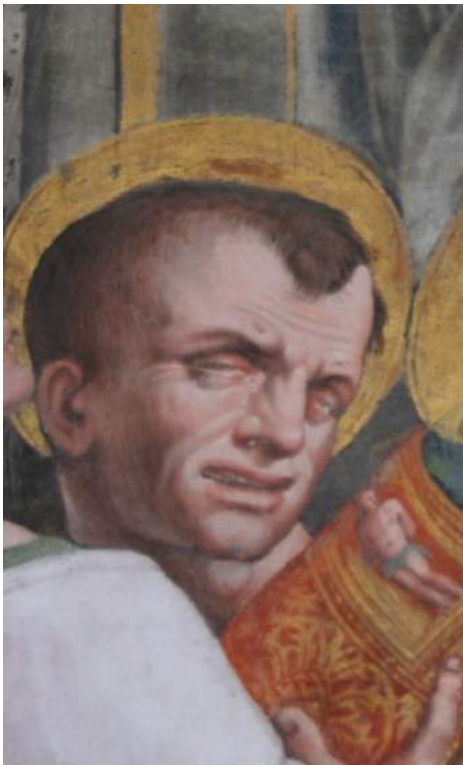


Fig.46 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone; a destra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.



Fig.47 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone; a destra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.

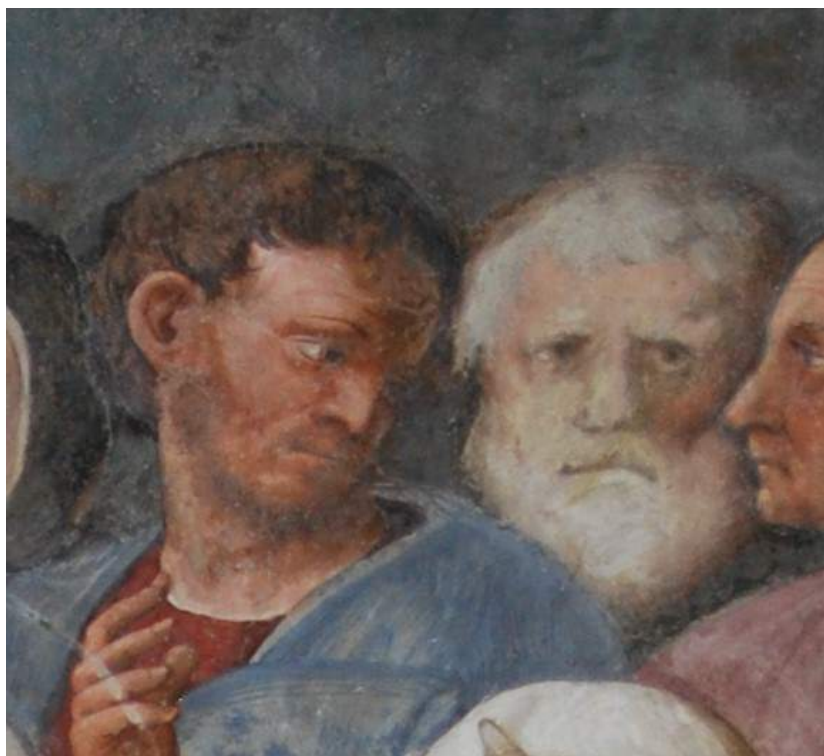


Fig.48 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; in basso: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.49 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.50 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; al centro e a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolari, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.51 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Miracolosa guarigione di Matteo Cenni*, particolare, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena; in basso: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.52 - Vincenzo Tamagni, *Nascita della Vergine e Donna Ippolita Saraceni*, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano.



Fig.53 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Nascita della Vergine e Donna Ippolita Saraceni*, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano; a destra: Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto (?), *Adorazione dei pastori*, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.54 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Nascita della Vergine e Donna Ippolita Saraceni*, particolare, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano; in basso: Vincenzo Tamagni, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.55 - Vincenzo Tamagni, *Adorazione della Croce*, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano.



Fig.56 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Adorazione della Croce*, particolare, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano; a destra: Vincenzo Tamagni, *San Rocco*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.57 - Vincenzo Tamagni, *Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea*, 1528, chiesa di San Salvatore, Istia d'Ombrone.



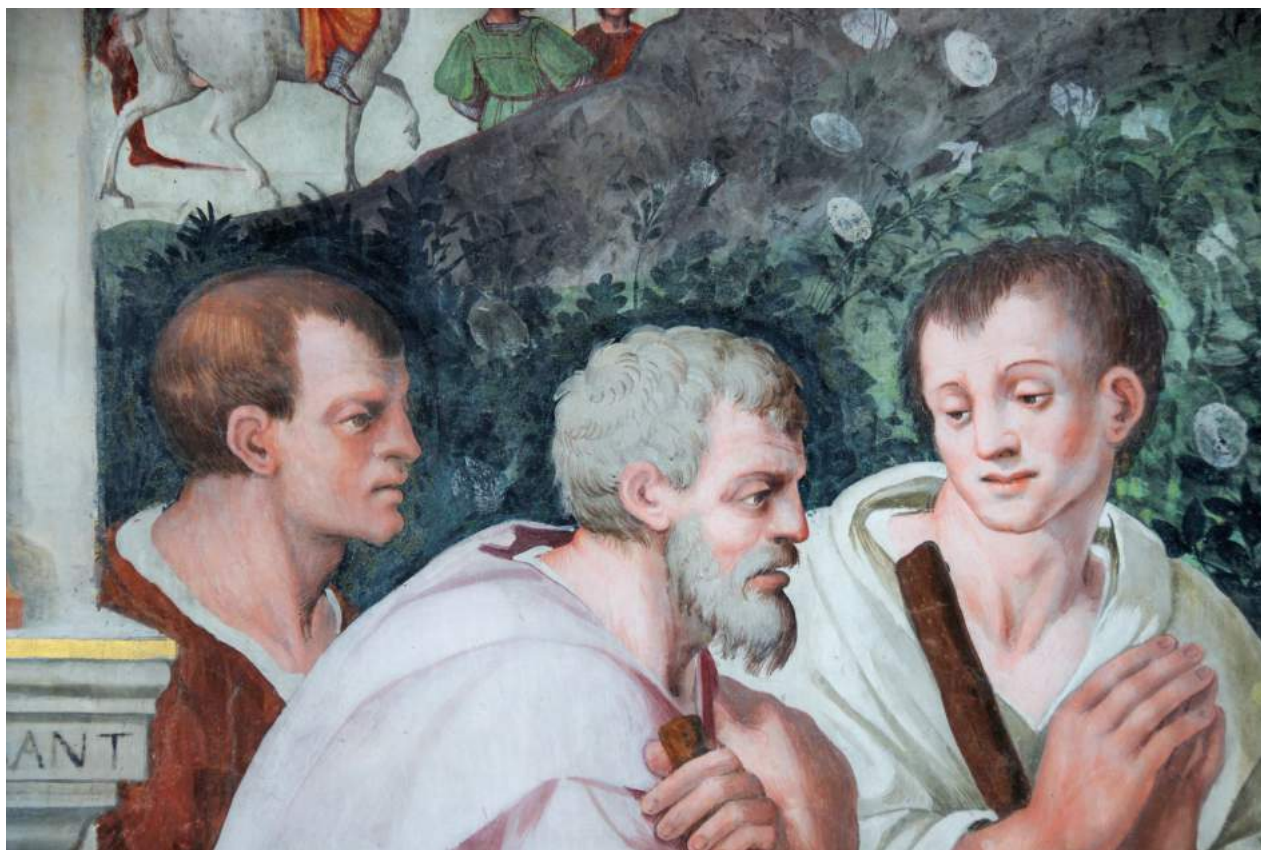


Fig.58 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Adorazione dei pastori*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone; in basso: Vincenzo Tamagni, *Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea*, 1528, chiesa di San Salvatore, Istia d'Ombrone.



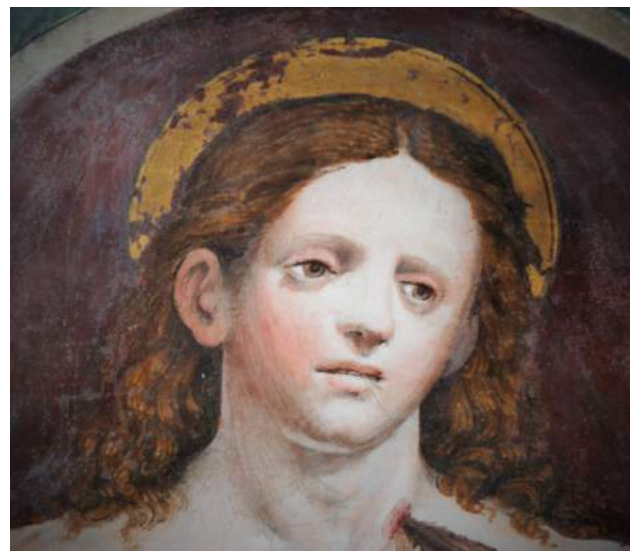
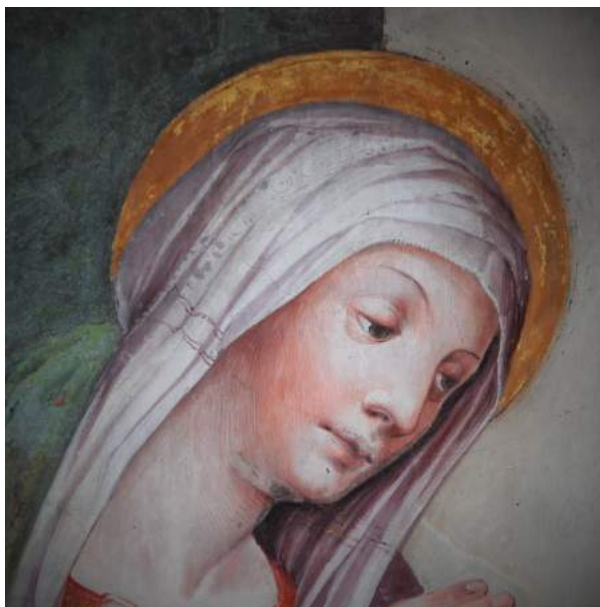


Fig.59 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea*, particolare, 1528, chiesa di San Salvatore, Istia d'Ombrone; in basso: Vincenzo Tamagni, *Adorazione dei pastori e San Sebastiano*, particolari, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.



Fig.60 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea*, particolare, 1528, chiesa di San Salvatore, Istia d'Ombrone; a destra: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.

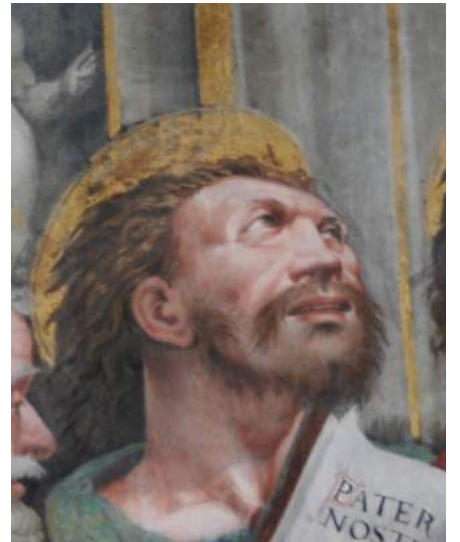


Fig.61 - a sinistra: Vincenzo Tamagni, *Incontro tra Anna e Gioacchino presso la Porta Aurea*, particolare, 1528, chiesa di San Salvatore, Istia d'Ombrone; al centro e a destra: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolari, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.62 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Nascita della Vergine e Donna Ippolita Saraceni*, particolare, 1523, chiesa di Sant'Agostino, San Gimignano; in basso: Vincenzo Tamagni, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.63 - Vincenzo Tamagni, *Assunzione della Vergine e i santi Tommaso, Sebastiano e Rocco*, 1527, chiesa di Maria Santissima del Soccorso, Montalcino.



Fig.64 - in alto: Vincenzo Tamagni, *Assunzione della Vergine e i santi Tommaso, Sebastiano e Rocco*, particolare, 1527, chiesa di Maria Santissima del Soccorso, Montalcino; in basso: Vincenzo Tamagni, *Dormitio Virginis*, particolare, 1516, chiesa di Santa Maria Assunta, Arrone.





Fig.65 - Girolamo del Pacchia, *Miracolo presso la tomba di sant'Agnese Segni di Montepulciano*, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.



Fig.66 - Girolamo del Pacchia, *Santa Caterina che pregando libera due domenicani dai banditi*, 1521 c., oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.



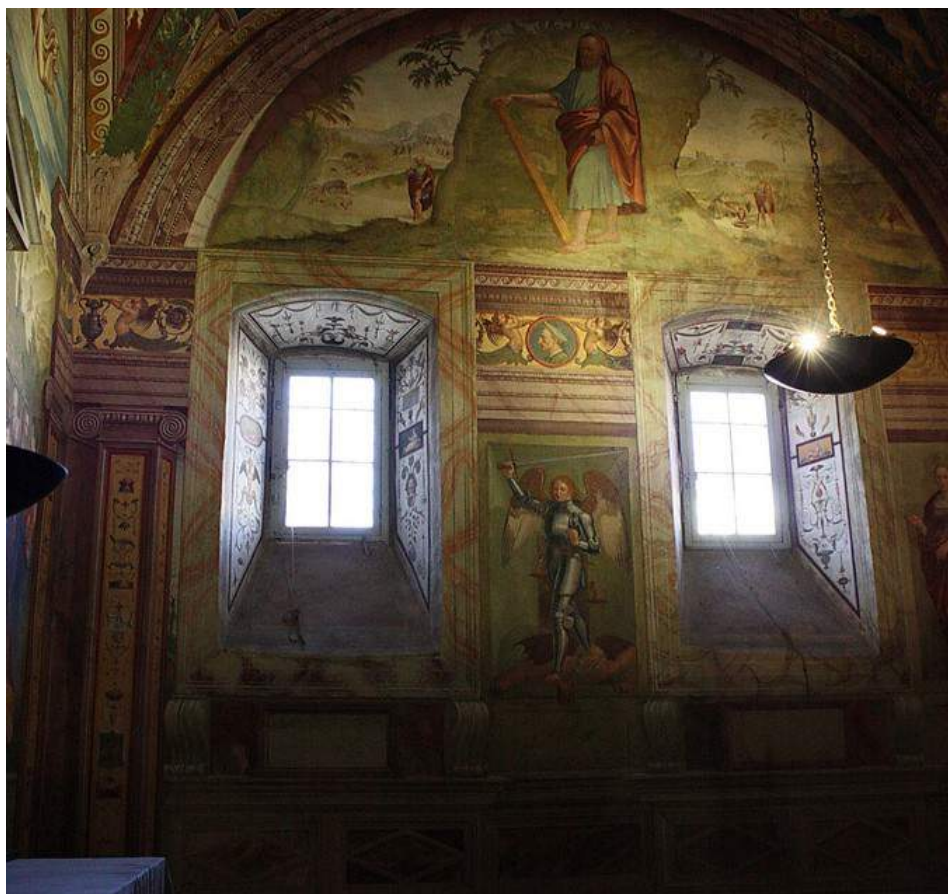


Fig.67 - Jacopo Siculo, particolare degli affreschi della Cappella Eroli, 1530 c., Duomo, Spoleto.

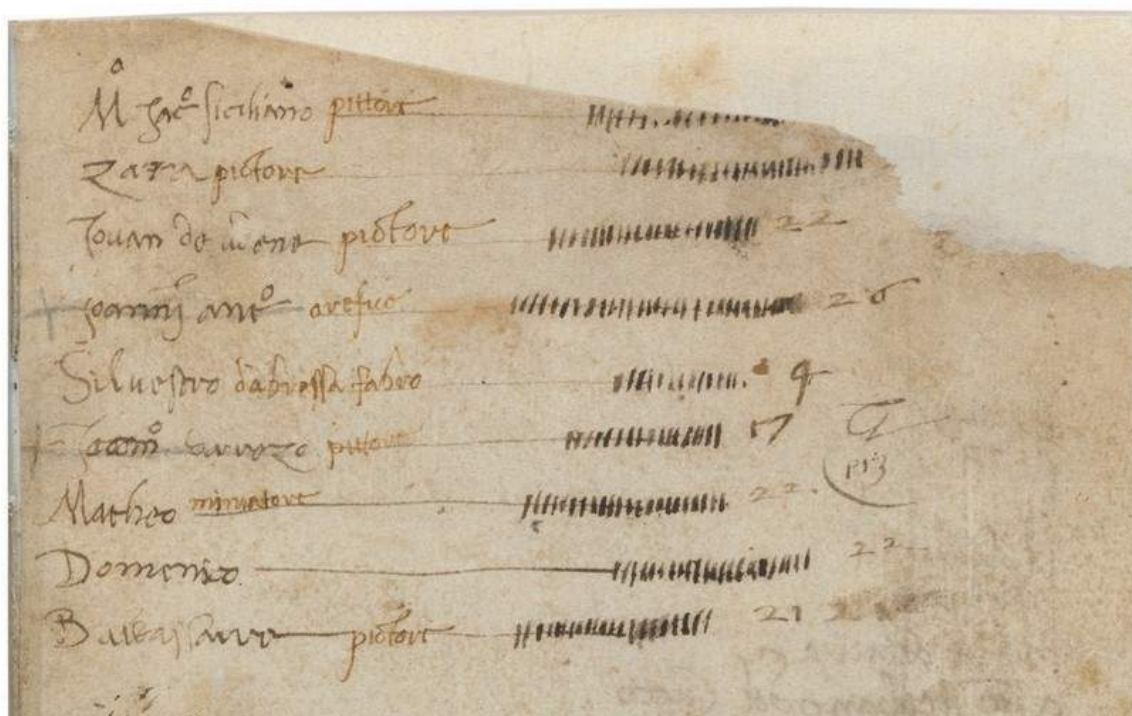


Fig.68 - Baldassarre Peruzzi, Foglio 410 Av, particolare, 1519 (?), Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Firenze.



Fig.69 - Cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), chiesa di Trinità dei Monti, Roma.





Fig.70 - Jacopo Siculo, Pala di San Sebastiano, particolari (Santa Caterina d'Alessandria, San Sebastiano e San Rocco), 1517, chiesa di San Sebastiano, Ronciglione.



Fig.71 - Jacopo Siculo, *Battesimo di Cristo*, 1524, chiesa di San Giovanni Battista, Casperia.



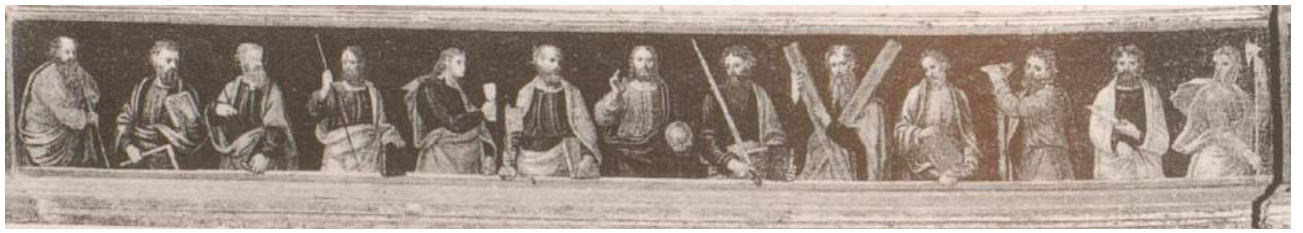


Fig.72 - Jacopo Siculo, predella del *Battesimo di Cristo* (Gesù Benedicente e apostoli), 1524, chiesa di San Giovanni Battista, Casperia.



Fig.73 - Marcantonio Raimondi (da Raffaello), serie *Il Salvatore e i dodici apostoli*, bulino, 1520, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.74 - in alto: Jacopo Siculo, *Battesimo di Cristo*, 1524, chiesa di San Giovanni Battista, Casperia; in basso: Baldassarre Peruzzi, particolare degli affreschi della Cappella Ponzetti, 1516, Chiesa di Santa Maria della Pace, Roma.





Fig.75 - in alto: Jacopo Siculo, *Santa Lucia*, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto; in basso: Giovanni di Pietro detto lo Spagna, *Santa Lucia e Sant'Apollonia*, 1526, chiesa di San Giacomo, San Giacomo di Spoleto.





Fig.76 - Jacopo Siculo, *San Girolamo penitente*, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto.



Fig.77 - Jacopo Siculo, *Aronne*, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto.

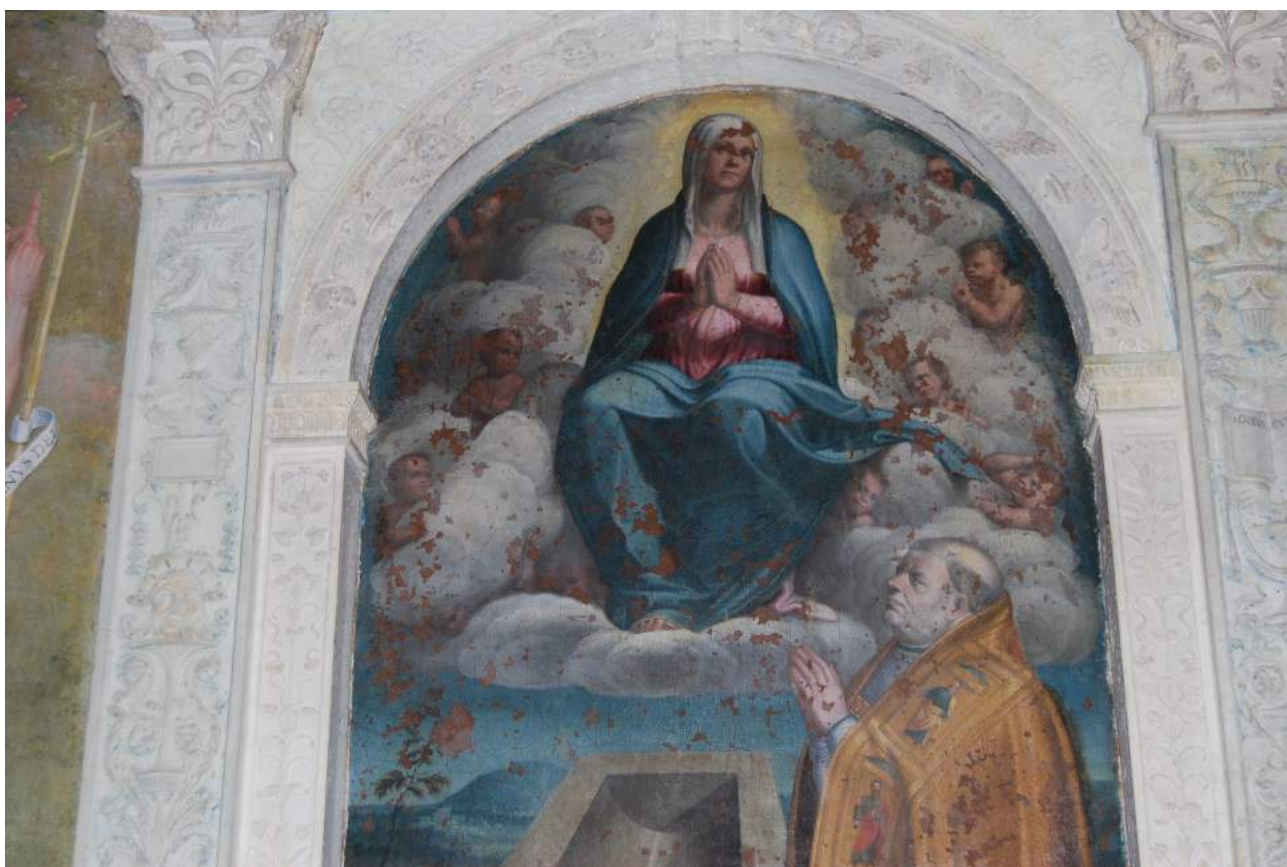


Fig.78 - Jacopo Siculo, *Assunta venerata da Francesco Eroli*, particolare, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto.



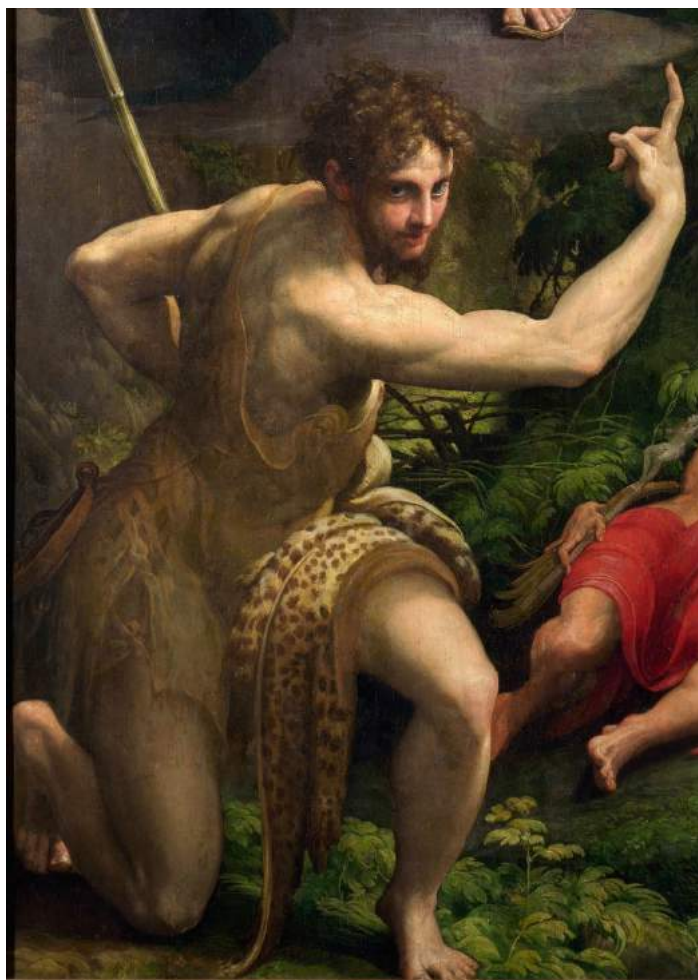


Fig.79 - a sinistra: Jacopo Siculo, particolare degli affreschi della Cappella Eroli (San Giovanni Battista), 1530 c., Duomo, Spoleto; a destra: Parmigianino, particolare della *Visione di San Girolamo* (San Giovanni Battista), 1527 c., National Gallery, Londra.



Fig.80 - Giulio Bonasone (da Parmigianino), *Visione di San Girolamo*, particolare, bulino.





Fig.81 - a sinistra: Jacopo Siculo, *San Michele Arcangelo*, 1530 c., Cappella Erolì, Duomo, Spoleto; a destra: Marcantonio Raimondi (da Raffaello?), *Uomo con lanterna*, bulino, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



Fig.82 - a sinistra: Jacopo Siculo, *San Michele Arcangelo*, 1530 c., Cappella Erolì, Duomo, Spoleto; a destra: Marcantonio Raimondi, *San Michele Arcangelo*, bulino.





Fig.83 - Jacopo Siculo, *Elia rapito sul carro di fuoco*, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto.



Fig.84 - Jacopo Siculo, *Vocazione di San Pietro*, 1530 c., Cappella Eroli, Duomo, Spoleto.





Fig.85 - Jacopo Siculo, affreschi della chiesa di San Giovanni Battista, vista generale, 1536, Vallo di Nera.





Fig.86 - in alto: Jacopo Siculo, affreschi della chiesa di San Giovanni Battista, particolare (*Incoronazione della Vergine*), 1536, Vallo di Nera; in basso a sinistra: Giovanni di Pietro detto lo Spagna e collaboratori, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1526, chiesa di San Giacomo, San Giacomo di Spoleto; in basso a destra: Filippo Lippi e collaboratori, *Incoronazione della Vergine*, particolare, 1466-1469, Duomo, Spoleto.



Fig.87a - Jacopo Siculo, *Funerali della Vergine*, particolare, 1536, chiesa di S.Giovanni Battista, Vallo di Nera.



Fig.87b - Jacopo Siculo, *Funerali della Vergine*, particolare, 1536, chiesa di S.Giovanni Battista, Vallo di Nera.





Fig.87c - Jacopo Siculo, *Funerali della Vergine*, particolare, 1536, chiesa di S.Giovanni Battista, Vallo di Nera.



Fig.88 - Pellegrino da Modena, *Funerali della Vergine*, particolare, 1517, chiesa di Santa Maria, Trevignano.





Fig.89 - a sinistra: Jacopo Siculo, *Funerali della Vergine*, particolare (San Giovanni Battista), 1536, chiesa di S.Giovanni Battista, Vallo di Nera; a destra: Raffaello, *Madonna di Foligno*, particolare, 1511-1512, Pinacoteca Vaticana.



Fig.90 - Jacopo Siculo, *Annunciazione*, vista generale e particolari, 1536, chiesa di San Giovanni Battista, Vallo di Nera.





Fig.91 - Marcantonio Raimondi (Marco Dente?), da Raffaello?, *Annunciazione*, bulino, British Museum, Londra.



Fig.92 - Pittore umbro del sec.XVI, *Annunciazione*, 1528, Pinacoteca Civica, Spello.





Fig.93 - Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino e Santi*, 1537-1538, chiesa di San Biagio, San Mamiliano di Ferentillo.



Fig.94 - Jacopo Siculo, *Madonna di Loreto fra i santi Sebastiano e Antonio abate*, 1537, chiesa della Madonna di Loreto, Spoleto.

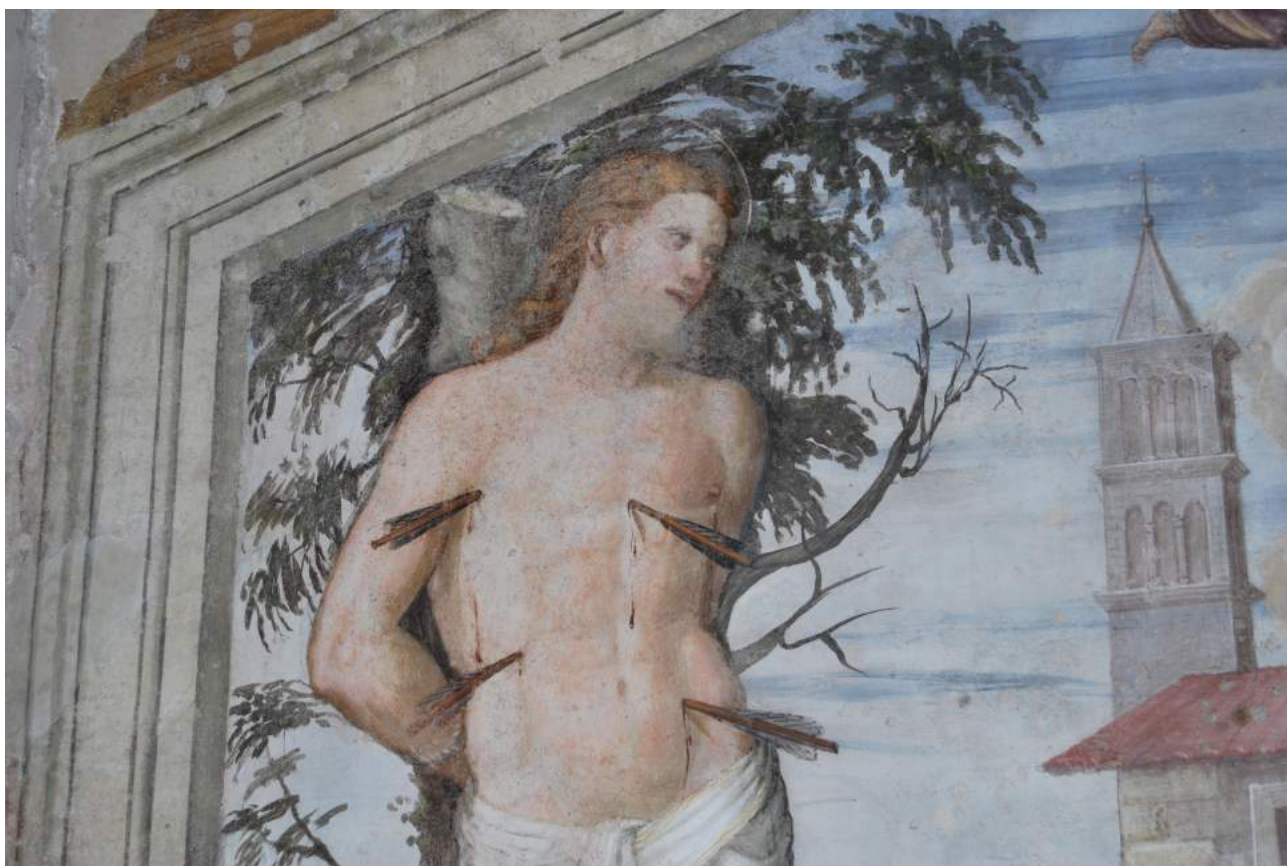


Fig.95 - Jacopo Siculo, *Madonna di Loreto fra i santi Sebastiano e Antonio abate*, particolare, 1537, chiesa della Madonna di Loreto, Spoleto.





Fig.96 - Jacopo Siculo, *Madonna di Loreto fra i santi Sebastiano e Antonio abate*, particolare, 1537, chiesa della Madonna di Loreto, Spoleto.



Fig.97 - Jacopo Siculo, *Madonna di Loreto fra i santi Sebastiano e Antonio abate*, particolare, 1537, chiesa della Madonna di Loreto, Spoleto.





Fig.98 - in alto: Giovanni di Pietro detto lo Spagna, *Madonna col Bambino*, 1527-1528 c., Chiesa di Sant'Ansano, Spoleto; in basso: Jacopo Siculo, *Madonna di Loreto fra i santi Sebastiano e Antonio abate*, particolare, 1537, chiesa della Madonna di Loreto, Spoleto.





Fig.99 - Jacopo Siculo, *Incoronazione della Vergine e Santi*, 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.





Fig.100 - Domenico Ghirlandaio, *Incoronazione della Vergine e Santi*, 1486 c., Museo Eroli, Narni.





Fig.101 - Jacopo Siculo, *Incoronazione della Vergine e Santi*, particolare, 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.



Fig.102 - Jacopo Siculo, *Incoronazione della Vergine e Santi*, particolare, 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.





Fig.103 - Jacopo Siculo, predella dell'*Incoronazione della Vergine e Santi* (*Annunciazione, S.Girolamo penitente, Cristo in Pietà con la Vergine e S.Giovanni, S.Francesco che riceve le stimmate*), 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.



Fig.104 - Jacopo Siculo, particolari della cornice dell'*Incoronazione della Vergine e Santi* (Santa Caterina d'Alessandria e Santa Maria Maddalena?), 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.





Fig.105 - Jacopo Siculo, *Annunciazione*, particolari della predella dell'*Incoronazione della Vergine*, 1541, ex chiesa di San Francesco, Norcia.



Fig.106 - Perino del Vaga, *Annunciazione*, 1522 c., Biblioteca Reale, Torino.



Fig.107 - Jacopo Siculo, *San Giuseppe avvertito dall'angelo, la Vergine e San Brizio*, 1542, chiesa di San Brizio, San Brizio di Spoleto.





Fig.108 - Jacopo Siculo, *San Paolo*, 1541 c., chiesa di San Brizio, San Brizio di Spoleto.





Fig.109 - Jacopo Siculo, *Sibille* (sibilla non identificabile e sibilla Europa), 1541 c., chiesa di San Brizio, San Brizio di Spoleto.



Fig.110 - Jacopo Siculo, vista generale delle decorazioni dell'arco trionfale (*Ultima Cena e Sibille*), 1541 c., chiesa di San Brizio, San Brizio di Spoleto.





Fig.111 - in alto: Jacopo Siculo, *Ultima Cena*, 1541 c., chiesa di San Brizio, San Brizio di Spoleto; in basso: Marcantonio Raimondi (da Raffaello?), *Ultima Cena*, bulino, 1515-1516 c., British Museum, Londra.



Fig.112 - Jacopo Siculo, *Assunzione della Vergine*, 1542 c., chiesa di San Pietro, Leonessa.





Fig.113 - Jacopo Siculo, *Assunzione della Vergine*, particolare, 1542 c., chiesa di San Pietro, Leonessa.



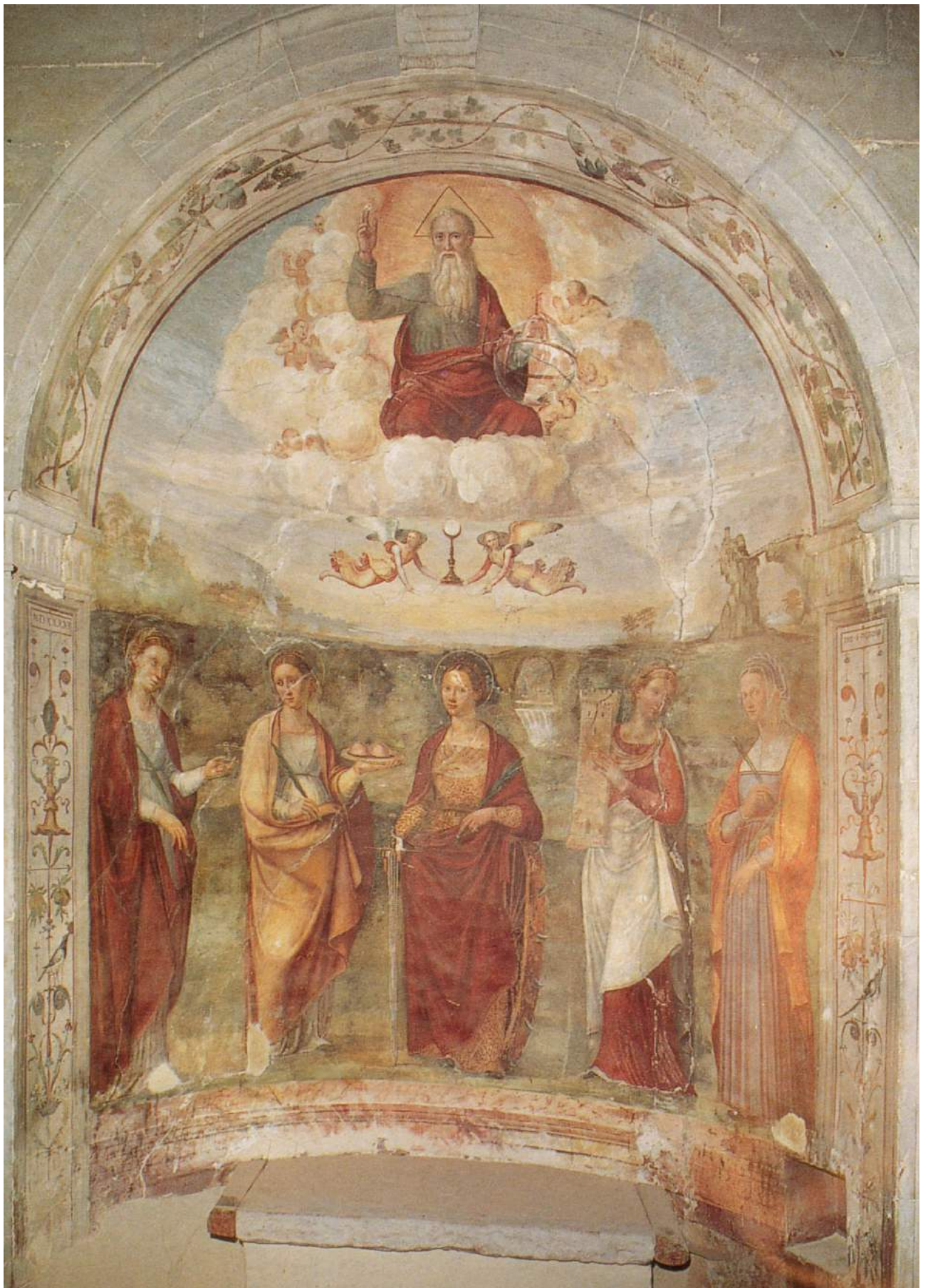


Fig.114 - Jacopo Siculo, *Cinque Sante Vergini Martiri e l'Eterno Benedicente*, 1543, chiesa di Santa Maria a Matteredella, Ferentillo.





Fig.115 - Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino e Sant'Antonio abate benedictine*, 1543, chiesa di Santa Maria a Matterella, Ferentillo.





Fig.116 - Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino e Sant'Antonio abate benedicente*, particolare, 1543, chiesa di Santa Maria a Matterella, Ferentillo.



Fig.117 - in alto: Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino e Sant'Antonio abate benedicente*, particolare, 1543, chiesa di Santa Maria a Matterella, Ferentillo; in basso: Piermatteo d'Amelia, *Sant'Antonio abate benedicente*, 1474-1475, Museo Civico Archeologico e Pinacoteca, Amelia.





Fig.118 - Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino in gloria e Santi*, vista generale e particolare, 1543, Pinacoteca Comunale, Bettona.



### Capitolo III

**Roma e Arezzo: Guillaume de Marcillat e la diffusione della  
maniera romana ad Arezzo nella prima metà del Cinquecento.**

### III.1 Arte ad Arezzo nel primo trentennio del Cinquecento: dall'eredità pittorica di Bartolomeo della Gatta a Guillaume de Marcillat e Rosso Fiorentino.

Allo scadere dell'estate del 1515<sup>1</sup> il priore di Saint Thiébaud, Guillaume de Marcillat<sup>2</sup>, noto mastro vetraio, "*continuo familiare del papa*" ai tempi di Giulio II<sup>3</sup>, fu chiamato a Cortona dal datario di Leone X, Silvio Passerini, per decorare la facciata del suo palazzo cittadino<sup>4</sup>. La fama dei lavori cortonesi dell'artista francese arrivò ben presto anche alla vicina Arezzo, dove già nel 1516<sup>5</sup> fu richiesto dagli Operai del Duomo per eseguire una vetrata con *Santa Lucia, San Silvestro e la Carità* (fig.1) nella cappella sinistra del presbiterio della cattedrale<sup>6</sup>, una sorta di saggio delle doti del *Priorino*<sup>7</sup> che di lì a poco, proprio decorando le finestre e poi le volte della medesima chiesa, avrebbe iniziato il suo lungo e prolifico soggiorno aretino, portando con sé un importante bagaglio di eclettiche novità. Le finestre del Duomo di Arezzo, dopo i primi lavori eseguiti dagli Ingesuati allo scoccare dell'ultimo quarto del Quattrocento<sup>8</sup>, fin dagli anni subito antecedenti l'arrivo del Marcillat<sup>9</sup> erano state oggetto di un primo adeguamento che portasse definitivamente a compimento quanto iniziato nel secolo precedente dai maestri vetrai fiorentini. A riavviare questa impresa<sup>10</sup>, con risultati forse non ritenuti abbastanza degni dagli Operai<sup>11</sup>, furono due artisti aretini, Stagio Sassoli<sup>12</sup> e Domenico Pecori, i cui nomi sono da legare alle vetrate, solo parzialmente superstiti, delle tre finestre del coro della cattedrale (figg.2-3)<sup>13</sup>. Il secondo e più importante di questi due maestri

1 Mancini 1909, pp. 17-18.

2 Il Marcillat preso l'abito domenicano per sfuggire ad una condanna di omicidio -Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 218-, il 15 febbraio 1510 ricevette con bolla papale il priorato di San Teobaldo nella diocesi di Verdun, in seguito al suo cambio d'abito in canonico regolare agostiniano permesso dalla precedente bolla di Giulio II del 19 ottobre 1509, prima testimonianza certa del suo soggiorno romano, Mancini 1909, pp. 16-17.

3 Così fu definito nella bolla papale del 1510, Ivi, p.16.

4 Per i lavori cortonesi si veda il primo paragrafo del capitolo I di questo scritto; a partire dai lavori cortonesi gran parte dell'attività del Marcillat può essere ricostruita attraverso i suoi libri di entrate e uscite -Libri di conti A e B, conservati rispettivamente all'Archivio di Stato di Firenze e presso la Biblioteca della Città di Arezzo-, redatti in due copie autografe e compilati fino agli anni estremi della sua attività, Ivi, pp. 1-3.

5 31 ottobre 1516, Ivi, p. 79.

6 L'opera fu probabilmente compiuta entro il 1517, Virde 2004, p. 81.

7 Questo fu il soprannome di Guillaume, Mancini 1909, p.17.

8 Una vetrata fu eseguita dagli Ingesuati entro il 1478 nella cappella laterale destra del presbiterio, detta del SS. Sacramento -ancora oggi in loco rappresenta un *Cristo Eucaristico* e *San Donato*-; negli stessi anni altri lavori, di cui restano solo quattro occhi della navata maggiore, furono eseguiti invece da Fabiano Sassoli, mastro vetraio aretino padre di Stagio; per tutte queste vetrate si veda Andanti 2007, p. 59 e p. 140.

9 Dal 1513 al 1519 erano state oggetto dei lavori di Domenico Pecori e Stagio Sassoli; nel 1512 il Sassoli -Stagio- e l'Upacchio avevano eseguito altre vetrate per il coro ritenute poi insoddisfacenti e sostituite; si veda Baldini 2004, pp. 228-232 e pp. 235-243.

10 Già in parte ripresa nel 1511 dal Pecori per l'occhio centrale in facciata poi sostituito da quello del Marcillat, Andanti 2007, p. 126.

11 Lo si può ben supporre anche in considerazione della prossima chiamata del Marcillat, in più in tal senso si esprime chiaramente il Vasari, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, pp. 221-222 e Baldini 2004, p. 239.

12 Che diverrà primo collaboratore locale del Marcillat, Ibidem.

13 Delle vetrate restano solo parte di quella destra e la zona superiore della sinistra; per considerazioni specifiche su queste vetrate si veda Ivi, p. 230 e seguenti.

autoctoni impegnati sui vetri del Duomo, Domenico Pecori<sup>14</sup>, principale allievo di Bartolomeo della Gatta e vero prosecutore delle attività febbrili della sua bottega, all'arrivo del Marcillat ad Arezzo era il protagonista indiscusso della scena artistica locale. È proprio prendendo spunto da lui, dagli altri eredi pittorici del Dei e dagli esiti spesso non esaltanti dell'*atelier* del monaco camaldolese che si possono avviare più specifiche considerazioni sul contesto culturale aretino e sull'ambiente artistico che accolse e accompagnò il mastro vetraio francese durante la sua ultradecennale esperienza nell'antica e nobile città della Toscana orientale, allora irrimediabilmente ai margini politici del dominio fiorentino, ma sempre abbastanza aperta alle contaminazioni figurative più aggiornate.

Alla morte di Bartolomeo della Gatta<sup>15</sup>, nel 1502, la città di Arezzo si trovò improvvisamente orfana del maggior interprete artistico che per più di un ventennio, con la sua produzione eccentrica e sempre di altissima qualità, aveva pressoché dominato la sua seconda patria e parte dei territori circostanti. Il Dei, conciliando i suoi modi di retaggio fiorentino con una viva e coinvolgente luminosità figurativa che ricordasse pure la pittura di Piero, anche mostrando fin da subito il suo poliedrico ingegno<sup>16</sup>, seppe conquistare la committenza laica ed ecclesiastica, in città come nel contado, soppiantando quasi del tutto la tradizione pierfrancescana e relegando in totale subalternità il mediocre Lorentino d'Andrea, allievo del biturgense, che stentatamente propalò il verbo della Cappella Bacci fino agli inizi del Cinquecento<sup>17</sup>. Questo ruolo primario di don Piero, condiviso nel territorio aretino con il solo Luca Signorelli<sup>18</sup>, divenne sempre più impegnativo per il monaco camaldolese il quale, pure oberato dai tanti incarichi religiosi<sup>19</sup>, decise di circondarsi progressivamente di un buon numero di allievi locali che a partire dagli anni Ottanta<sup>20</sup> dovettero coadiuvarlo più frequentemente nell'accontentare i tanti committenti. Fu in questa fase, allorché Matteo Lappoli e il servita fra Mariano da Civitella entrarono attivamente nel suo *entourage*<sup>21</sup>, che la pittura del Dei si radicò ulteriormente nell'ambiente aretino, divenendo, unitamente alla cultura signorelliana, il linguaggio figurativo più diffuso e richiesto in questi territori al volgere del Quattrocento. Difficilmente riconoscibili nelle tante opere di quegli anni del maestro fiorentino, Matteo Lappoli, forse coinvolto nell'esecuzione del *San Michele arcangelo* di Castiglion Fiorentino (fig.4)<sup>22</sup>, licenziò autonomamente alcuni affreschi a lui attribuibili, come i due staccati del Museo

14 Sul Pecori si veda Baldini 2004.

15 Per un'analisi monografica completa sul Dei si veda Martelli 2013.

16 Dalla pittura all'oreficeria, dalla miniatura all'arte organaria, fino alla progettazione di architetture e forse addirittura all'attività politico-diplomatica, Baldini 2004a, p.11.

17 Ibidem.

18 Il Signorelli operò più attivamente ad Arezzo solo dopo la morte del Dei.

19 Baldini 2004a, p. 13, in particolare nota 8 e Martelli 2013, p. 171.

20 Baldini 2004a, p. 13 e Martelli 2013, p. 171.

21 Baldini 2004a, p. 13.

22 Ibidem; opera oggi conservata nella locale Pinacoteca. La Martelli smentisce però questa ipotesi attributiva, Martelli



Nazionale di Arezzo con la *Madonna col Bambino e due angeli reggicortina* e la *Madonna in adorazione del Bambino*<sup>23</sup> e quello molto sciupato con l'*Annunciazione*, conservato in San Francesco (fig.5)<sup>24</sup>, mentre fra Mariano, utilizzato dal monaco camaldolese soprattutto nella realizzazione di organi<sup>25</sup>, lavorò, indipendente dal Dei, nella chiesa aretina di San Pier Piccolo dove nel 1485 dipinse a fresco un *Sant'Antonio abate e scene della sua vita*<sup>26</sup>. Morti entrambi negli stessi anni del loro maestro, toccò a più giovani allievi di Bartolomeo della Gatta diffonderne il verbo entro il primo trentennio del Cinquecento.

Già nel periodo estremo della carriera del maestro fiorentino infatti due discepoli aretini di una generazione successiva al Lappoli e a fra Mariano si erano avvicinati al multiforme *atelier* di don Piero. Il più anziano dei due, quello stesso Domenico Pecori<sup>27</sup> delle vetrate del Duomo, nato poco prima del 1479 in un'importante famiglia di mercanti di lane<sup>28</sup>, formatosi forse anche nel cantiere signorelliano di Orvieto<sup>29</sup>, lavorava autonomamente già nello scorcio del secolo per gli affreschi, a lui attribuiti, della Cappella del Beato Giovanni alla Verna (fig.6)<sup>30</sup>. La sua mano, forse individuata a torto dalla Baldini anche nella *Crocifissione e Santi* di Bartolomeo del Duomo di Sansepolcro (fig.7)<sup>31</sup>, è sicuramente presente nella *Madonna col Bambino e i santi Fabiano e Sebastiano* (fig.8)<sup>32</sup> per San Pier Piccolo ad Arezzo, lasciata incompiuta dal Dei alla sua morte e conclusa da Domenico nelle parti più deboli, incerte e vernacolari, entro il 1505<sup>33</sup>. Negli stessi anni, ormai ereditata definitivamente la bottega del monaco camaldolese, il Pecori ottenne l'importante incarico di decorare la sala capitolare della Badia aretina delle Sante Flora e Lucilla. Come testimoniato dai due lacerti con la testa di San Benedetto e San Giovanni Evangelista (fig.9)<sup>34</sup>, conservati al Museo Nazionale, la pittura di Domenico ripropose da subito del tutto stentatamente i modi del Dei, coniugandoli con tipologie peruginesche e rozze interpretazioni delle durezza signorelliane, risultando un artefice assai mediocre in rapporto con la grande responsabilità di tramandare la

2013, p. 228, nota 115. Sull'opera si veda anche in Ivi, pp. 324-325.

23 De Marchi 1993, p. 86, Baldini 2004a, p. 13 e Martelli 2013, p. 25, nota 53.

24 De Marchi 1993, p. 86, Baldini 2004a, p. 13 e Martelli 2013, p. 25, nota 53; a queste opere ancora conservate ad Arezzo si devono aggiungere altri lavori attribuibili a Matteo Lappoli: una pala con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Annunciazione* divisa tra il Kunsthistorisches Museum di Vienna e il Musée du Petit Palais di Avignone -De Marchi 1993, p. 86 e Martelli 2013, p. 22, p. 25, nota 53 e pp. 193-197-, due scomparti di predella conservati a Villa La Pietra di Firenze (coll. Acton) e all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera -Ibidem- e una piccola tavola con le *Stigmate di San Francesco* della Scottish National Gallery di Edimburgo -Ibidem-.

25 Baldini 2004a, p. 13.

26 Ibidem e Martelli 2013, p. 93 e p. 174.

27 Sul Pecori e sugli esiti della bottega del Dei si veda il contributo della Baldini, Baldini 2004.

28 Ivi, pp. 29-44.

29 Ivi, p. 142.

30 Baldini 2008, pp. 149-179 e Baldini 2009. Oggi conservati nella Cappella dell'Adorazione.

31 Baldini 2004a, p. 17; la Martelli, datando l'affresco al 1480 c. e legandolo alla commissione di Jacopo Anastagi, esclude implicitamente la possibilità di una collaborazione del Pecori, Martelli 2013, p. 319.

32 Oggi al Museo Diocesano di Arezzo.

33 Baldini 2004a, pp. 17-18 e Martelli 2013, pp. 220-223 e pp. 333-334.

34 Baldini 2004a, p. 18.

radicata tradizione della maniera di don Piero.

Il secondo e più giovane dei due discepoli attivi nella fase tarda di Bartolomeo fu Angelo di Lorentino, figlio del “rivale” Lorentino di Andrea, che negli anni a cavallo dei due secoli operò forse già da solo in diverse realtà del contado aretino, declinando, nella sua maniera piuttosto incerta, le frontali rigidità del padre e una certa dolcezza luministica appresa dal Dei, come è in parte visibile nella *Madonna col Bambino* della chiesa dei Santi Pietro e Ilario a Castiglion Fibocchi (fig.10)<sup>35</sup>. Testimonianza possibile della sua collaborazione con il Dei è una *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Bartolomeo* (fig.11)<sup>36</sup>, conservata nel Museo della Pieve di San Giuliano a Castiglion Fiorentino, che, lasciata probabilmente incompiuta da Bartolomeo<sup>37</sup>, fu forse terminata agli inizi del secolo da Angelo, in quel rigido mescolarsi di modi pierfrancescani e tipologie tratte dal repertorio del monaco camaldolese. Alla morte del suo secondo maestro questo “creato” di don Piero (come lo definì il Vasari)<sup>38</sup> operò soprattutto per commissioni secondarie, in una posizione del tutto subalterna<sup>39</sup> rispetto alla principale bottega cittadina, diretta dal Pecori. Se il Vasari gli assegnò la sola lunetta affrescata del portale di San Domenico ad Arezzo<sup>40</sup>, la sua produzione, individuabile al massimo fino al 1512 o non tanto più avanti<sup>41</sup>, è oggi da ricostruire su un *corpus* fatto di poche opere, tutte calibrate sul medesimo linguaggio fermo al più a citazioni dei modi del padre Lorentino, arricchiti di una certa fiorentinità derivata direttamente dal Dei. Tra le pitture di Angelo collocabili in questo torno di anni si possono ricordare una *Madonna col Bambino* per la chiesa della Madonna della Neve a Laterina (fig.12)<sup>42</sup>, un medesimo soggetto affrescato nella cappella presbiteriale di sinistra in San Domenico (datato 1501)<sup>43</sup>, una *Annunciazione* a Bagnaia di Arezzo<sup>44</sup>, tre lunette affrescate (fig.13) per il chiostro della Badia aretina, databili al 1512 (oggi al Museo Nazionale)<sup>45</sup>, la coeva *Madonna col Bambino e i santi Bernardo e Benedetto* (fig.14) dipinta a fresco per la chiesa di San Bernardo della medesima città<sup>46</sup>, una tavola poco più tarda con la *Maddalena fra i santi Domenico e Tommaso*, oggi nella sacrestia di San Domenico<sup>47</sup>, un *San Francesco che riceve le stigmate* all'interno del Palazzo Comunale aretino<sup>48</sup> e infine un altro dipinto

---

35 Baldini 2004a, p.17.

36 Sull'opera si vedano Belli Barsali 1961, p. 230 e Salmi 1911, pp. 122-128.

37 Questo è ben visibile nella parte superiore della tavola, in particolare nel trono e nei serafini alati della zona più alta del dipinto, di qualità molto più elevata rispetto al resto dell'opera.

38 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466.

39 Un po' come era accaduto al padre con Bartolomeo della Gatta.

40 Affresco oggi praticamente illeggibile, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466.

41 Angelo morirà di peste nel 1527 come il Pecori, Baldini 2004a, p.23.

42 Ivi, p.20.

43 Belli Barsali 1961, p. 230.

44 Baldini 2004a, p. 20.

45 Salmi 1911, pp. 122-128.

46 Baldini 2004a, p. 20.

47 Ibidem.

48 Belli Barsali 1961, p. 230.

sempre a fresco con la *Madonna in trono fra i santi Giovanni Evangelista e Girolamo e Dio Padre in alto* per la chiesa di San Pier Piccolo<sup>49</sup>.

Mentre Domenico e Angelo si aggiornavano e prendevano le loro mosse dalla fucina del Dei, ad Arezzo arrivò un altro pittore, originario di Monte San Savino<sup>50</sup>, che portava direttamente da Firenze il linguaggio ancora di successo del Perugino. Nel 1501, carico degli insegnamenti del Vannucci, Niccolò Soggi<sup>51</sup> fece infatti il suo esordio nell'antica città della Toscana orientale affrescando in San Francesco una *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Bernardo, Antonio abate, Francesco e angeli* (fig.15)<sup>52</sup>, ben impostata sulle tipologie in voga nel prolifico ambito del maestro pievese. Il pittore savinese, pur tenendo contemporaneamente una sua bottega a Firenze dal 1507<sup>53</sup>, lavorò con una certa continuità ad Arezzo e nel territorio circostante, dividendosi fra una specifica produzione autonoma e diverse importanti collaborazioni, fino a date inoltrate degli anni Venti del Cinquecento. Domenico Pecori che si trovava a gestire da solo, morti il Lappoli e fra Mariano, la poliedrica bottega ereditata dal Dei<sup>54</sup>, pure oberato dagli impegni dell'impresa di famiglia (il commercio di lane)<sup>55</sup>, trovò nel Soggi quell'ottimo collaboratore che gli permettesse di rispondere, con *standards* qualitativi degni di quell'*atelier*, alle onerose commissioni delle maggiori istituzioni e famiglie aretine. Completamente assorbito nel terminare l'annosa esecuzione di un ricchissimo baldacchino per la potente Fraternita dei Laici<sup>56</sup>, nel 1506 il Pecori ricevette un'altra gravosa e prestigiosa commissione che lo terrà impegnato, fra non poche traversie<sup>57</sup>, per un lustro intero<sup>58</sup>. La difficoltosa realizzazione della pala con la *Circoncisione* (figg.16-17)<sup>59</sup>, richiesta a Domenico dalla Compagnia aretina della Trinità, portò l'allievo del Dei a cercare aiuto e competenza proprio nel più esperto e aggiornato Niccolò Soggi, che, oltre a fornire i vari disegni<sup>60</sup>, dovette dipingere tutte le partiture dell'opera qualitativamente più alte<sup>61</sup>. Espressione leziosa ed evidente di modi pinturicchieschi e derivati dal Vannucci, la tavola per la Trinità fu ritenuta dal Vasari frutto del lavoro del Pecori, del Soggi e di un non meglio specificato “*pittore*

49 Baldini 2004, p. 256 e Martelli 2013, p. 93.

50 Baldini 1997, pp. 19-23.

51 Sul Soggi in particolare si vedano Borri Cristelli 1993 e Baldini 1997.

52 Ivi, p. 155.

53 Per le questioni legate all'attività fiorentina si veda in Ivi, pp. 53-54.

54 Che continuava a sfornare come ai tempi del monaco camaldolese manufatti di vario genere; per questa variegata produzione si veda in Baldini 2004a, p. 18.

55 Si veda in Baldini 2004, pp. 29-44.

56 Commissione ricevuta dal Dei nel 1501, Baldini 2004a, p.18.

57 Per le varie travagliate vicende dell'esecuzione dell'opera si veda in Baldini 2004, pp. 186-188 e in Baldini 2004a, p. 19.

58 La pala fu consegnata il 24 maggio 1511, giorno di vigilia della festa della Trinità, si veda in Ibidem.

59 Oggi in Sant'Agostino ad Arezzo, dove è visibile completamente smembrata in seguito ad un furto; per notizie generali sull'opera si veda in Baldini 1997, p. 156.

60 Si veda in Baldini 2004a, p.19.

61 La fastosa ed elaborata architettura in cui si svolge la scena e gran parte delle figure centrali; si veda anche in Ibidem.



*spagnuolo*”<sup>62</sup>. Quest'ultimo, la cui mano è difficilmente riscontrabile nell'opera in questione, inizialmente riconosciuto dal Salmi in un certo Manuel Ferrando<sup>63</sup>, fu successivamente associato dalla Dacos al nome di Fernando Yañez de la Almedina<sup>64</sup>, artista spagnolo creduto al fianco di Leonardo<sup>65</sup> nel corso dei lavori per la *Battaglia d'Anghiari*. Più recentemente la Baldini ha invece identificato questo fantomatico “*pittore spagnolo*” di vasariana memoria con l'artista valenziano-maiorchino Fernando de Coca<sup>66</sup>, la cui produzione, tutta riscontrabile nell'isola delle Baleari<sup>67</sup>, sembra in effetti parzialmente coincidere con alcuni labili spunti presenti in questa tavola aretina e soprattutto in un'altra, di cui parleremo subito di seguito, sempre associata dal Vasari alla compagnia con lo stesso iberico<sup>68</sup>. I risultati conseguiti nella pala della Trinità, nonostante una lunga e difficile gestazione, furono probabilmente molto apprezzati dalla committenza e questa ottima riuscita del lavoro d'*équipe* con il Soggi dovette convincere Domenico a ricorrere ai pennelli e alle ideazioni del savinese in tutti quei lavori più impegnativi e affidati all'allievo del Dei da prestigiose istituzioni e illustri famiglie aretine. Fu così che proprio attorno al 1511 lo stesso gruppo di artisti si trovò probabilmente a dipingere un'altra interessante e assai eteroclita tavola per la Compagnia della Madonna della Pieve di Arezzo. La *Madonna della Misericordia* (fig.18), oggi conservata al Museo Nazionale di Arezzo<sup>69</sup>, ritenuta dal Vasari opera del Pecori eseguita in collaborazione con il già citato “*pittore spagnolo*”, che dovette aiutare in particolare Domenico nella pratica della pittura ad olio<sup>70</sup>, fu effettivamente risultato di una maestosa e ariosa ideazione probabile del Soggi goffamente eseguita e trasposta dal discepolo di don Piero<sup>71</sup> e dall'artista iberico, qui meglio confrontabile in diverse soluzioni con il Fernando de Coca individuato dalla Baldini<sup>72</sup>. A distanza di una decina di anni dall'opera della Pieve i rapporti fra Domenico Pecori e il Soggi dovettero ancora continuare nelle medesime modalità, allorché all'aretino fu commissionata dall'importante famiglia Marinelli una pala per l'omonima cappella del Duomo<sup>73</sup>. Databile non oltre il 1521<sup>74</sup>, questa *Madonna col Bambino in trono e Santi* (fig.19) fu considerata dal Vasari frutto della decisiva collaborazione con

62 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466; Ivi, vita di Niccolò Soggi, vol. V, p. 190.

63 Salmi 1941, pp. 78-88.

64 Dacos 1991, pp. 24-41.

65 Al pari di Fernando Llanos, alternativamente proposto accanto a Leonardo in questa impresa; sull'intricata questione si vedano Domenech, Sricchia Santoro 1998 e Baldini 2004, pp. 188-189, nota 801 e 802.

66 Ivi, pp. 210-218 e Baldini 2004a, p. 19.

67 Baldini 2004, pp. 210-218.

68 Frutto della medesima compagnia fu pure un affresco rappresentante un *Noli me tangere* -non più esistente- per un piccolo edificio presso la Badia aretina, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466 e Baldini 2004, p. 189, nota 802.

69 Per annotazioni più specifiche sull'opera si veda in Baldini 2004 pp. 210-218 e Baldini 2004a, p. 20.

70 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, pp. 465-466.

71 Coadiuvato forse da giovani allievi come Giovanni Antonio Lappoli e Antonio Scaramuccia, Baldini 2004a, p. 20.

72 Per i vari confronti si veda in Baldini 2004, pp. 210-218 e in Baldini 2004a, p.20.

73 Sull'opera si veda in Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466; Baldini 1997, p. 159; Baldini 2004, pp. 261-265; Baldini 2004a, pp. 21-23.

74 Baldini 1997, p. 159.

il senese Angelo Capanna<sup>75</sup>. Basata probabilmente su idee e disegni del Soggi<sup>76</sup>, la pala Marinelli, caratterizzata chiaramente da accenti sodomeschi e senza dubbio più moderni, fu eseguita dallo stesso savinese e in più larga misura dal Capanna<sup>77</sup>. Avvicinata addirittura ai modi del Marcillat<sup>78</sup>, la tavola, oggi conservata al Museo Nazionale aretino, non fa rilevare tangibilmente la mano del Pecori<sup>79</sup>. Testimonianza, assieme alle altre due opere aretine condotte a più mani, di un'evidente difficoltà esecutiva e ideativa da parte dell'allievo di Bartolomeo della Gatta, che non casualmente si servì di variegati aiuti, la pala Marinelli pone un interrogativo sulle reali capacità pittoriche del Pecori e sulla qualità specifica del suo operato autonomo, oggi difficilmente reperibile<sup>80</sup>. Parziale risposta al nostro quesito e conferma di una pittura stentata, povera d'inventiva e goffamente ripropositiva dei modi del Dei la troviamo in una pala tarda licenziata da Domenico, senza evidenti collaborazioni esterne, per l'altare della chiesa della Compagnia di Sant'Antonio ad Arezzo<sup>81</sup>. Questa tavola, una *Madonna col Bambino e Santi* (fig.20) oggi conservata al Museo Diocesano, fu commissionata a Bartolomeo della Gatta già nel 1497<sup>82</sup>. Mai eseguita dal maestro fiorentino, fu il Pecori attorno al 1522 ad assolvere il compito inevaso dal Dei<sup>83</sup>. Opera di bassa qualità e testimone di un forte arretramento culturale e compositivo rispetto alle pale firmate a più mani con il Soggi ed altri collaboratori, questa tavola per Sant'Antonio sancisce l'irrilevanza figurativa del Pecori, che da vero *parvenu* artistico si trovò probabilmente del tutto inadeguato a gestire l'importante eredità lasciategli dal monaco camaldolese, prematuramente scomparso nel 1502, rimanendogli in effetti il solo merito di aver favorito un'eterogenea contaminazione della tradizione pittorica aretina.

Di segno totalmente opposto fu invece l'impronta lasciata dal Soggi sull'ambiente artistico aretino attraverso le opere condotte autonomamente in città e nel territorio. Già latore dei modi perugineschi nell'affresco per San Francesco e nella pala con la *Circoncisione*, dopo un breve soggiorno a Roma nel 1515<sup>84</sup>, Niccolò, con la sua pittura abbastanza originale e di un certo rilievo qualitativo, contribuì in qualche modo all'innovazione e all'aggiornamento del linguaggio pittorico di Arezzo. Così nella sua prima opera restataci, successiva alla breve esperienza romana, la tavola con l'*Adorazione dei pastori* (fig.21), dipinta entro il 1521 per la Cappella Ricciardi nella chiesa

75 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, vol. III, p. 466.

76 Molti confronti si possono fare nelle architetture e nell'impostazione con la *Circoncisione* per la Trinità, Baldini 2004a, p. 22.

77 Il cui esiguo *corpus* pare confrontabile con gli accentuati chiaroscuri della nostra tavola, Baldini 2004a, p. 23; sul *corpus* del Capanna si veda Fattorini 1998, pp. 45-51.

78 Baldini 2004a, p. 23; la presenza del Marcillat sembra però assolutamente da escludere.

79 Ibidem.

80 Varie opere descritte dal Vasari non sono infatti più individuabili; si veda in Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Bartolomeo della Gatta, III, pp. 465-466.

81 Sull'opera si veda in Baldini 2004, pp. 269-271.

82 Ivi, p. 269.

83 Ivi, pp. 269-271.

84 Baldini 1997, pp.73-78.

aretina della Santissima Annunziata<sup>85</sup>, il Soggi manifesta evidentemente il superamento dei modi perugineschi, ormai approdato ad un'originale mediazione fra cultura fiorentina, tardo-quattrocentesca e contemporanea, e riflessi compositivi capitolini, antichizzanti e vagamente raffaelleschi. Se i pastori all'estrema sinistra e la caratterizzazione psicologica dei vari personaggi rimandano ad una cultura fiammingheggiante di derivazione ghirlandaiesca e chiaramente quattrocentesca, con alcune figure ancora plasmate sulla maniera del Dei, l'impostazione complessiva della scena, equilibrata e ben scandita, il calibrato colorismo degli angeli in alto, la classicheggiante ambientazione architettonica e un certo plasticismo e una posata monumentalità nella Vergine e nel San Giuseppe possono trovare memoria nel recente soggiorno romano, che dovette influire abbastanza sull'evidente mutamento stilistico di Niccolò. Aggiornata non poco pure sulla classica solennità e i modi equilibrati, accomodanti e smaltati dei vari artefici della Scuola di San Marco, la pala Ricciardi è la prima testimonianza di questa pittura tersa, vivace e serena che il Soggi proporrà all'ambiente aretino per tutto il terzo decennio del Cinquecento, portando avanti in qualche maniera una mediazione compassata tra novità, tradizione, cultura figurativa romana e fiorentina. Medesimi caratteri, uniti ad una più accentuata riflessione sulle ambientazioni architettoniche e sulle impostazioni compositive raffaellesche e capitoline, sono ben visibili nella pala con la *Madonna della Neve* (fig.22), licenziata dal Soggi entro il 1524 per la chiesetta savinese di Santa Maria della Neve e oggi conservata al Museo Diocesano di Arezzo<sup>86</sup>. Qui Niccolò, con la stessa pulizia disegnativa e la medesima luminosità coloristica, tracciò ancor di più i suoi legami con i modelli romani, trasponendo a suo modo le architetture bramantesche, magari mediate dalle rielaborazioni raffaellesche<sup>87</sup>, e riproponendo, nella processione che avanza a sinistra e nei prelati sulla destra, atteggiamenti e composizioni che paiono basarsi sugli affollati capannelli filosofici dipinti dal Sanzio nella *Scuola di Atene*. Prima di lasciarci la sua ultima opera pittorica, uno sciupatissimo *Compianto sul Cristo morto* (fig.23) licenziato sullo scorcio degli anni Venti per il convento aretino di Santa Chiara Novella<sup>88</sup>, il Soggi ricevette una delle commissioni più importanti della sua carriera. Nella primavera del 1527, ormai artista affermato ad Arezzo e nei domini fiorentini<sup>89</sup>, Niccolò fu incaricato di decorare i lunettoni e la volta dell'atrio della chiesa della Santissima Annunziata (fig.24)<sup>90</sup>, quel Santuario della Madonna delle Lacrime molto caro agli aretini in cui aveva già lavorato per i Ricciardi qualche anno avanti. Come saggio preliminare

85 Baldini 1997, p. 159.

86 Sull'opera si veda in Ivi, pp. 159-160.

87 Come nel cartone per gli arazzi sistini con la *Predica di San Paolo*.

88 Il convento fu detto delle Murate; sull'opera si veda in Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Niccolò Soggi, V, p. 193 e in Baldini 1997, p. 161; l'affresco si trova oggi al Museo Nazionale.

89 Basti pensare ai suoi lavori pratesi dei quali ci resta il ritratto di Baldo Magini, Ivi, pp. 90-97.

90 Sulla commissione e sull'opera si veda in Ivi, pp. 99-104 e pp. 160-161.



all'impresa, su richiesta dei Sindaci della Compagnia della Nunziata, che volevano tutelarsi sull'effettiva riuscita del lavoro<sup>91</sup>, il Soggi dipinse, lavorandoci a lungo ben oltre gli accordi pattuiti<sup>92</sup>, il mezzo lunettone con la scena della *Visione di Ottaviano* (fig.25). Qui Niccolò, trascrivendo in pittura un episodio iconograficamente alquanto raro<sup>93</sup>, mise ancora in opera una composizione impostata sulla stessa vivacità ed equilibrio delle altre opere aretine post-romane. La scena, scandita sullo sfondo da architetture classiche, rimandava di nuovo ai suoi brevi trascorsi romani e la compassata monumentalità delle figure, unita ad una certa larghezza e grandiosità dei paludamenti, portava sempre al suo aggiornamento capitolino del 1515, così come a quella stessa parentesi di ammodernamento stilistico si ispiravano le quattro figure di astanti sulla destra, plasmate su medesimi soggetti della pala savinese e ancora una volta memori dei personaggi dialoganti della *Scuola di Atene*. La lentezza d'esecuzione dell'affresco non risultò gradita ai committenti, anche se probabilmente ne furono apprezzati i risultati figurativi<sup>94</sup>, e fu così che il 22 marzo del 1528 il Soggi perse l'allogazione di quelle importanti decorazioni<sup>95</sup>, subentrandogli otto mesi dopo (il 24 novembre)<sup>96</sup>, favorito dalla sua grande fama e dal sostegno dell'amico Giovanni Antonio Lappoli, il Rosso Fiorentino che, arrivato in città nella sua peregrinazione post Sacco, non portò mai a compimento l'impresa<sup>97</sup>, preferendo fuggire da Arezzo nel settembre del 1529 (alla volta di Sansepolcro), intimorito, ancor memore degli eventi traumatici romani, dal possibile arrivo delle truppe imperiali che muovevano verso Firenze<sup>98</sup>. La disfatta del Soggi alla Santissima Annunziata e l'importante permanenza del Rosso ad Arezzo ci permettono di approfondire e ricostruire un ulteriore e fondamentale tassello della cultura figurativa aretina nel primo trentennio del Cinquecento. Interprete principale di questa fase di forte contaminazione pittorica fiorentina, a partire dalla prima metà degli anni Venti, sarà proprio Giovanni Antonio Lappoli<sup>99</sup>, figlio di Matteo, nipote dell'importante canonico aretino Pollastra e discepolo del Pecori che, formatosi a Firenze entro il 1523<sup>100</sup>, intrattenne intensi rapporti con Andrea del Sarto, Pontormo (di cui frequentò la bottega), Rosso Fiorentino e Perin del Vaga<sup>101</sup>, aggiornandosi sia sulla pittura senza errori di Andrea

91 Baldini 1997, pp. 100-101.

92 Ivi, p.100.

93 Sul tema affrescato nel lunettone si veda in Ivi, pp. 102-103. Si tratta dell'episodio descritto da Jacopo da Varagine in cui Ottaviano, interrogata la Sibilla Tiburtina per sapere se mai sarebbe venuto al mondo qualcuno più grande di lui, ebbe la visione della Madonna col Bambino.

94 Ivi, p. 104.

95 Per le specifiche vicende legate alle varie controversie sulla realizzazione degli affreschi si veda in Ivi, pp. 100-101.

96 Ivi, p. 101.

97 Peraltro mai effettivamente iniziata all'interno della chiesa, ma avviata solo attraverso alcuni disegni, si veda in Falciani 2004, pp. 113-116.

98 Ivi, p. 116 e Firpo 2014, p. 280.

99 Sul pittore si vedano annotazioni generali in Grasso 2004 e in Baldini 2012

100 Per la formazione fiorentina del Lappoli si veda in Baldini 2012; del 1523 è la sua fuga ad Arezzo da Firenze insieme a Perino, a causa della peste, Grasso 2004, p. 744.

101 In questa fase fiorentina divenne anche musicista, appreso a suonare il liuto; la passione per la musica fu condivisa

che sull'anticlassicismo del Carrucci e del Rosso. Per verità, a parte alcune opere e disegni a lui attribuibili del periodo fiorentino<sup>102</sup>, ad attestare questa fase figurativa del Lappoli ci rimangono solo due tavole aretine collocabili entro il primo trentennio del Cinquecento, lasciati comunque icastici e ben esemplificativi di una più articolata produzione per la sua città natale, descrittaci come al solito dal Vasari<sup>103</sup>. La prima testimonianza di questo impetuoso ingresso della maniera anticlassica fiorentina nel tessuto figurativo aretino ci è così data da un'originale e spigolosa *Visitazione tra i Santi Cipriano, Maria Maddalena e Re David* (fig.26)<sup>104</sup> dipinta entro il 1526 da Giovanni Antonio per un altare della Badia delle Sante Flora e Lucilla<sup>105</sup>. La pala, che doveva constare inizialmente pure di una lunetta con *Dio Padre ed angeli*<sup>106</sup>, fu commissionata al Lappoli nel 1524 da un certo Cipriano Baldassarre d'Anghiari per la cappella di sua proprietà all'interno della chiesa benedettina di Arezzo<sup>107</sup>. Il pittore aretino, che proprio in quel periodo stava ospitando il Rosso, in viaggio verso Roma<sup>108</sup>, per ideare e comporre l'opera si servì di uno “*schizzetto tutto d'ignudi molto bello*” donatogli dall'artista e amico fiorentino<sup>109</sup>. La tavola, espressione evidente di una rigida, scultorea e assai stentata traduzione dei modi rivoluzionari del Rosso, richiama direttamente il quasi coevo *Sposalizio della Vergine* dipinto dal pittore fiorentino per la chiesa di San Lorenzo della sua città natale, trovando inoltre non pochi spunti nella *Visitazione* licenziata dal Pontormo un decennio avanti per il Chiostro dei Voti alla Santissima Annunziata<sup>110</sup>. Carica di rimandi puntuali tratti dal bagaglio figurativo dei due pittori fiorentini, la pala del Lappoli fu sicuramente per Arezzo un precoce manifesto delle dirompenti novità che avanzavano dal capoluogo, dovendo senza dubbio lasciare un forte segno sull'ambiente artistico cittadino e su quei giovani, come il Vasari, che stavano muovendo i loro primi passi in quel contesto culturale di provincia. Protagonista di un brevissimo e sfortunato soggiorno romano a ridosso del Sacco, in cui fu pure fatto prigioniero dagli spagnoli<sup>111</sup>, Giovanni Antonio, rientrato in patria grazie allo zio Pollastra<sup>112</sup>, già nel 1527 ebbe il prestigioso incarico di dipingere una pala per l'altar maggiore della chiesa di San Francesco. Per questa tavola, un'*Adorazione dei Magi con i Santi Francesco e Antonio da Padova* (fig.27)<sup>113</sup>, il Lappoli si servì ancora una volta dell'aiuto del Rosso. Il pittore

anche con il Rosso, si veda in Baldini 2012a.

102 Baldini 2012.

103 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Giovanni Antonio Lappoli, V, pp. 179-186.

104 L'opera è caratterizzata da un'iconografia alquanto insolita, si veda in Grasso 2004, p. 744.

105 Si veda in Franklin 1997, pp. 197-205, in Falciani 2004, pp. 107-108 e in Grasso 2004, p. 744.

106 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Giovanni Antonio Lappoli, V, p. 181, Franklin 1997, p. 197 e Grasso 2004, p. 744.

107 Franklin 1997, p. 197.

108 Si tratta del suo viaggio verso Roma del 1524, si veda Falciani 2004, p. 108.

109 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Giovanni Antonio Lappoli, V, p. 181 e Falciani 2004, pp. 107-108.

110 Ivi, p. 108.

111 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Giovanni Antonio Lappoli, V, p. 182.

112 Che gli fornì supporto e appoggio ad Arezzo, Ibidem.

113 Sull'opera si veda Falciani 2004, p. 118. L'opera è sempre in San Francesco, ma su un altare di una delle ultime

fiorentino, fuggito da Roma verso la vicina Sansepolcro, fornì infatti di nuovo all'amico aretino<sup>114</sup> un disegno per l'ideazione della pala, posseduto in seguito dal Vasari e oggi sconosciuto<sup>115</sup>. Così ancora una volta, replicando in maniera metallica, scheggiata e parossisticamente espressionistica i modi del Rosso, il Lappoli ribadiva nella sua città natale i concetti sperimentali dell'“*insorgenza anticlassica*”<sup>116</sup> fiorentina, coniugando l'impostazione dei panneggi, derivata dalla *Deposizione* rossesca di Sansepolcro<sup>117</sup>, con alcune tipologie dei volti di memoria pontormesca e con vaghi riferimenti alla cultura del Marcillat. Il *corpus* delle opere del pittore aretino, costituito da sole altre due tavole più tarde, la *Madonna col Bambino e Santi* di Bibbiena (fig.28) dell'inizio degli anni Trenta<sup>118</sup> e l'*Immacolata Concezione* (fig.29) di Montepulciano del 1545<sup>119</sup>, può essere oggi forse integrato con alcuni lavori, appartenenti probabilmente al primo trentennio del secolo, che sembrano palesare la mano rossesca, dura ed espressionista di Giovanni Antonio. Tre tavole, attribuite dal Ragghianti al Pittore dell'Allegoria Medicea Cini<sup>120</sup>, paiono infatti tradire la maniera rigida e incerta del Lappoli. Così il *Ritratto di gentiluomo* del Metropolitan di New York (fig.30)<sup>121</sup> sembra riproporre tipologie già sperimentate nelle figure metalliche e scultoree della *Visitazione* aretina, mentre le due *Battaglie* della National Gallery di Londra (fig.31)<sup>122</sup> e della Walters Art Gallery di Baltimora (fig.32)<sup>123</sup>, nella loro vaga memoria pierfrancescana<sup>124</sup>, ricordano il disarticolato espressionismo visibile ancora in alcune composizioni dell'*Adorazione dei Magi* per San Francesco. A completamento dell'analisi di questa fase di forte influenza fiorentina sulla cultura artistica aretina, dobbiamo tornare sul breve, ma intenso, soggiorno del Rosso nell'antica città della

---

cappelle della parete sinistra.

114 Come nello stesso anno aveva già fatto con l'Alfani per ringraziarlo della sua ospitalità a Perugia, Falciani 2004, pp. 108-109.

115 Su questo si veda in Ivi, p. 118.

116 Pinelli 1993, pp. 51-70.

117 Falciani 2004, p. 118.

118 Si veda in Ivi, pp. 118-119.

119 Sull'opera si vedano Grasso 2004, p. 745 e Baldini 2012, p. 464 e p. 476, nota 120.

120 Ragghianti 1972, pp. 5-13. Una di queste tre tavole, il *Ritratto di gentiluomo* del Metropolitan di New York, già attribuita anche a Zacchia il Vecchio e al Pagni -Nesi 2010, p. 99, nota 27-, è stata recentemente assegnata a Bernardino Detti da Alessandro Nesi, su segnalazione di Andrea De Marchi, Ivi, p. 90.

121 Ragghianti 1972, p. 13 e Nesi 2010, p. 90; La presenza nel dipinto di un liuto, appoggiato alle spalle del gentiluomo ritratto, potrebbe non essere casuale, confermando in qualche modo l'eventuale paternità del Lappoli, suonatore di questo strumento.

122 Ragghianti 1972, p. 5. Opera oggi ritenuta di ambito italiano settentrionale, si veda il catalogo online della National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-north-a-battle>

123 Ragghianti 1972, p. 9. Opera oggi ritenuta di ambito veneziano, si veda il catalogo online della Walters Art Gallery: <http://art.thewalters.org/detail/16933/battle-scene/>

124 Da individuare soprattutto nella prima Battaglia -quella della National Gallery di Londra- che pare citare, in un linguaggio del tutto diverso, le scene guerresche della Cappella Bacci; un riferimento preciso sta nella figura centrale di guerriero sul cavallo bianco imbizzarrito che cita la medesima composizione presente nella pierfrancescana *Vittoria di Costantino su Massenzio*. Le memorie pierfrancescane di questa opera londinese sono annotate ancora nel catalogo online della National Gallery, si veda all'indirizzo: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-north-a-battle>



Chimera. La presenza del pittore fiorentino ad Arezzo, seppur priva di un lascito figurativo tangibile<sup>125</sup>, ebbe sicuramente fortissima rilevanza sull'ambiente artistico cittadino e il continuo riferimento ai suoi modi da parte del giovane Vasari<sup>126</sup>, nella sua produzione aretina degli anni Trenta, è solo la più appariscente testimonianza di questo fatto del tutto innegabile. Approdato ad Arezzo da Pieve Santo Stefano, non lontano dal *buen retiro* di Sansepolcro<sup>127</sup>, chiamato dal Lappoli alla fine del 1528 per sostituire il Soggi nell'impresa della Madonna delle Lacrime<sup>128</sup>, il Rosso, seguendo il complesso programma iconografico dettato dal canonico Pollastra, tutto incentrato sul ruolo di Maria nella redenzione dell'umanità<sup>129</sup>, iniziò a lavorare all'ideazione delle varie decorazioni per i lunettoni e la volta dell'atrio. Mai compiuti gli affreschi della Santissima Annunziata, di cui ci restano solo alcuni disegni preparatori come quello del Museo Bonnat di Bayonne (fig.33)<sup>130</sup>, prima di lasciare definitivamente Arezzo, il Rosso lavorò alla progettazione di una cappella e all'ideazione di una tavola con la *Madonna della Misericordia* per la Fraternita dei Laici (fig.34), adoperandosi pure nell'esecuzione di vari “*disegni in Arezzo e fuori, per pitture e fabriche*” (fig.35)<sup>131</sup>.

Definito il ruolo fondamentale del Lappoli e del Rosso nella propagazione in terra aretina dello sperimentalismo anticlassico fiorentino, ci rimane ancora da presentare un ultimo importante tassello per completare il quadro del contesto culturale e artistico di Arezzo nel primo trentennio del Cinquecento. L'arte di Guillaume de Marcillat, mastro vetraio e pittore francese, tra i più noti nell'*ars fenestrationis* cinquecentesca, rappresentò senza dubbio per l'ambiente aretino uno snodo di forte rilievo figurativo verso l'approdo progressivo, negli anni Trenta, al linguaggio variegato e grandioso della maniera vasariana. L'eclettico portato dal priore d'oltralpe, evidente fin dalla sua ampia produzione di vetrate, modificò definitivamente gli equilibri pittorici sedimentati nel contesto dell'antica città della Toscana orientale, traghettando, con il suo eterogeneo bagaglio figurativo, fatto di cultura nordica, lombarda, fiorentina e romana, la realtà aretina dall'eredità artistica di Bartolomeo della Gatta verso l'apertura progressiva agli sviluppi della “*Grande Maniera*”<sup>132</sup> cinquecentesca. All'arrivo del Marcillat nel 1516 il contesto aretino, totalmente digiuno delle rivoluzionarie novità capitoline, si trovò improvvisamente catapultato nel novero degli ambienti culturali periferici precocemente informati su quegli stravolgimenti linguistici operati nell'Urbe da

125 Nessuna delle opere commissionategli fu compiuta e restano solamente pochi disegni, si veda in Falciani 2004, pp. 113-116.

126 Che peraltro testimonia più volte nelle *Vite* i suoi rapporti con lo stesso.

127 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Rosso Fiorentino, IV, p. 482; il Rosso andò a Pieve Santo Stefano per cercare di guarire da una febbre che lo aveva quasi condotto a morte, Ibidem.

128 Si veda poco più indietro nel medesimo paragrafo.

129 Falciani 2004, p. 114.

130 Ivi, p. 115.

131 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Rosso Fiorentino, IV, p. 483 e Falciani 2004, pp. 115-116.

132 Pinelli 1993, pp. 94-165.

Michelangelo e Raffaello. Guillaume, che con la Città Eterna mantenne intensi rapporti forse fino agli anni estremi della sua vita, fu l'unico vero messaggero ad Arezzo di questo innovativo mondo e lui, artista straniero necessariamente abituato ai processi integrativi, seppe edulcorare l'assimilazione di questi epocali mutamenti, contaminando ed aggiornando sempre la sua cultura figurativa sia sulla più radicata tradizione locale che sulle inevitabili incursioni pittoriche provenienti dal fervido ambiente della vicina Firenze. Nato a La Châtre, nel Berry, nell'area centrale della Francia, attorno al 1470<sup>133</sup>, di lui non abbiamo notizie sulla formazione artistica transalpina, mentre i caratteri stilistici dei suoi primi lavori conosciuti a Roma hanno fatto supporre un suo arrivo abbastanza precoce, all'inizio del secolo, nel settentrione italiano dove potrebbe essere venuto a contatto, secondo la Dacos, con il rarefatto classicismo del Suardi e con i modi eteroclitici del pittore spagnolo Pedro Fernandez<sup>134</sup>. Formatosi probabilmente anche sulla cultura fiorentina tardo-quattrocentesca<sup>135</sup>, il Marcillat giunse a Roma entro il 1508, chiamato, assieme ad un certo “*Maestro Claudio*”, da Donato Bramante, per volere di Giulio II che desiderava decorare “alla francese” le finestre dei palazzi vaticani<sup>136</sup>. Testimonianza figurativa di questo primo periodo romano, conclusosi nel 1515, sono due vetrate per il presbiterio di Santa Maria del Popolo (figg.36-37), condotte tra il 1508 e il 1510 in collaborazione con il fantomatico maestro vetraio francese Claudio<sup>137</sup>, artista noto solo per la memoria vasariana. Permeate di un'equilibrata sintesi fra modi nordici, lombardi e fiorentini, dai toni ancora fortemente tardo-quattrocenteschi, le due finestre decorate capitoline si accordano bene con i già visti risultati vetrari cortonesi ed aretini<sup>138</sup>, collocabili tutti entro il 1517<sup>139</sup>. Facendo continuamente la spola fra Roma<sup>140</sup>, Cortona e Arezzo, già dal 1518<sup>141</sup>, dando seguito ai suoi lavori sulle finestre del Duomo aretino, il Marcillat sembrò risentire maggiormente dei trascorsi capitolini, mescolando una certa monumentalità delle figure con un marcato espressionismo di derivazione nordica e non poche venature tipologiche signorelliane. Così già i vetri colorati dell'occhio della facciata della cattedrale aretina con la *Discesa dello Spirito Santo* (fig.38), licenziati nel 1518<sup>142</sup>, uniscono la larghezza delle forme a una spiccata caratterizzazione psicologica dei personaggi, mentre nella vetrata con il *Battesimo di Gesù* (fig.39), eseguita nel 1519 per la medesima chiesa<sup>143</sup>, la maestosità capitolina e le notazioni

133 Dacos 1987, p. 136.

134 Ibidem; i rapporti stilistici con la cultura del Bramantino sono forse del tutto da riconsiderare, non trovandosi nei modi del Marcillat alcun contatto tangibile con la pittura del Suardi; sull'attività del Fernandez si veda in Tanzi 1997.

135 Dacos 1987, pp. 136-137.

136 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, pp. 218-219.

137 Mancini 1909, pp. 12-16.

138 Si vedano il primo paragrafo del primo capitolo e l'inizio di questo stesso paragrafo.

139 Mancini 1909, pp. 75-79.

140 Dove non ci rimane nessuna altra vetrata di quelle documentate.

141 Mancini 1909, p. 79.

142 Ivi, p. 26.

143 Mancini 1909, p. 27 e p. 45.

nordiche si miscelano con alcune durezza derivate dal vocabolario dell'amico Luca Signorelli (fig.40). Arricchitosi entro il 1520 di ulteriori intense frequentazioni romane<sup>144</sup>, nelle vetrate del Duomo con la *Vocazione di San Matteo* (fig.41)<sup>145</sup> e con la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.42)<sup>146</sup>, licenziate all'incirca in quello stesso anno, il dialogo con i riferimenti figurativi conosciuti nell'Urbe si fa sempre più serrato. Se la prima rimanda genericamente a modi raffaelleschi e ad architetture dal sapore bramantesco, nella seconda, oltre a memorie più o meno puntuali della pittura del Sanzio<sup>147</sup>, l'impostazione del San Lazzaro e delle figure che lo circondano si compone quasi pedissequamente sulla medesima scena del pressoché coevo lavoro di Sebastiano del Piombo (fig.43)<sup>148</sup>. Fra riferimenti michelangioteschi estremizzati, reminiscenze transalpine, notazioni raffaellesche e meditazioni su modelli eclettici fiorentini, tra i quali può essere citato il richiamo al Bachiacca<sup>149</sup>, le altre vetrate della cattedrale aretina, compiute entro il 1524, quando ormai Guillaume si era definitivamente trasferito ad Arezzo da più di tre anni<sup>150</sup>, trovarono confermato il loro linguaggio eclettico nei tanti altri lavori compiuti dal francese per la sua città d'adozione e per alcune vicine realtà centro-italiane<sup>151</sup>. Così, lungi da noi in questa sede voler trattare nuovamente a fondo e sistematicamente i vetri del Marcillat, cosa egregiamente fatta da altri importanti studi<sup>152</sup>, ci basterà citare pochi ulteriori lavori aretini per inquadrare il bagaglio figurativo che Guillaume riuscì ad esperire già nella sola decorazione delle finestre. Riferimenti puntuali all'ambiente pittorico capitolino, asprezze nordiche e velati richiami espressionistici all'anticlassicismo fiorentino sono dunque ravvisabili sia nell'occhio centrale della facciata della chiesa aretina di San Francesco (fig.44), rappresentante *San Francesco che dona le rose di gennaio a Onorio III* e databile al 1524<sup>153</sup>, dove non mancano pure reminiscenze ghirlandaiesche<sup>154</sup>, che in quello di un anno più tardo, con l'*Assunzione della Vergine* (fig.45), per la finestra del coro della Madonna delle Lacrime<sup>155</sup>. Opere ben esemplificative dell'altissimo livello della produzione vetraria aretina del Priorino, i due occhi istoriati di San Francesco e della Santissima Annunziata palesano perfettamente il linguaggio variegato che il Marcillat sviluppò, in continua e dinamica evoluzione, durante l'ultradecennale

144 Dacos 1987, pp. 139-140.

145 Mancini 1909, pp. 45-47.

146 Ivi, pp. 47-48.

147 Henry 1994, p. 70.

148 Ibidem.

149 Grassi 2007, p. 18.

150 Guillaume stabilì la sua residenza ad Arezzo pur continuando a frequentare Roma almeno fino al 1525, come testimoniato da fonti documentarie che attestano la sua presenza nell'Urbe, Dacos 1987, p. 140.

151 In particolare per Perugia e Firenze, Mancini 1909 passim.

152 Per una rassegna completa degli studi compiuti sul Marcillat si veda un recentissimo contributo di Laurence Riviale che fa il punto su quanto è stato detto ad oggi sul priore francese dalla storiografia artistica, Riviale 2015.

153 Mancini 1909, pp. 55-57.

154 Il prototipo iconografico sta chiaramente nella scena con la *Conferma dell'Ordine* della cappella Sassetti, Ivi, p. 55, nota 2; Atherly 1980, p. 74; Virde 2004, p. 80.

155 Mancini 1909, pp. 58-60.



esperienza nell'antica città della Toscana orientale. Guillaume, chiamato inizialmente ad Arezzo per le sue notorie doti nell'*ars fenestraria*, presa confidenza con quell'ambiente riuscì in breve tempo a colmare il grande vuoto lasciato da Bartolomeo della Gatta e dal suo poliedrico ingegno. Così, resa multifunzionale la sua bottega<sup>156</sup>, il Marcillat non si limitò a decorare vetrate e ripresi in mano i pennelli accettò di buon grado la commissione di affrescare le volte della cattedrale aretina. Trasferitosi definitivamente ad Arezzo dal 1520<sup>157</sup> per dedicarsi a questa ambiziosa e mastodontica impresa, la grande importanza culturale del Marcillat non può ben spiegarsi senza analizzare a fondo il variegato bagaglio figurativo della sua pittura che si esprime icastico già in questo impegnativo e duraturo lavoro. Latore eteroclitico delle novità romane, eclettico traghettatore dell'arte aretina verso la Grande Maniera, è proprio nel Guillaume de Marcillat pittore che dobbiamo riscoprire la grandezza e l'originalità del suo stravagante e affascinante linguaggio.

### III.2 Guillaume de Marcillat pittore tra Roma e Arezzo.

Gli eclettici affreschi delle volte della Cattedrale dei Santi Pietro e Donato ad Arezzo sono ancora oggi la prima impresa ben documentata<sup>158</sup>, e sempre ammirabile, da collegare all'attività pittorica di Guillaume de Marcillat. Commissionati al priore francese alla fine di dicembre del 1520<sup>159</sup>, fu allo scoccare dell'anno successivo che Guillaume si apprestò ad iniziare il lavoro più impegnativo e ambizioso della sua intensa e apprezzata carriera. Primo importante intervento da frescante dell'artista transalpino tangibilmente valutabile, solo le perdute decorazioni a sgraffito della facciata del Palazzo Passerini a Cortona, precedenti di un lustro<sup>160</sup>, attestano questa attività pittorica parallela del *Priorino* avanti la mastodontica sfida aretina. Il *corpus* di dipinti del Marcillat, oggi riconoscibile in poche imprese e opere certamente documentate, ancora superstiti, dovette essere molto più ampio di quello che conosciamo e la pittura non fu forse attività secondaria per Guillaume che probabilmente già nei suoi prolungati soggiorni romani poté proficuamente cimentarsi nel dipingere, magari coinvolto direttamente in alcuni dei tanti cantieri raffaelleschi. Questa eventualità non peregrina, mai suffragata dalle fonti, che il Marcillat avesse potuto partecipare fattivamente all'importante stagione pittorica capitolina del primo quarto del

---

156 Un po' come il Dei dovette accettare commissioni di vario genere, spaziando dall'esecuzione di vetrate fino alla progettazione di architetture, peraltro in parte ancora esistenti ad Arezzo; su queste si veda Cherici 1990, pp. 10-11.

157 Valgano le stesse considerazioni sui suoi rapporti con Roma protrattisi almeno fino al 1525 -nota 150-, ma probabilmente individuabili anche oltre, come vedremo di seguito.

158 Mancini 1909, pp. 81-86.

159 Ivi, p. 81. Le volte piccole furono invece commissionate ad ottobre del 1526, ivi p. 86.

160 Si veda il Capitolo I, paragrafo 1 e il paragrafo precedente di questo capitolo.

Cinquecento, ha spinto alcuni studiosi a cercarne la mano in ragguardevoli imprese di quell'età dell'oro dell'arte italiana.

Già Adolfo Venturi nel 1926 vide infatti un rilevante intervento dell'artista francese in alcuni dei cantieri più precoci del Sanzio. La sciupata scena con *Triboniano che consegna le pandette a Giustiniano* (fig.46), affrescata nel 1511 nella fase terminale dei lavori per la Stanza della Segnatura, e la pressoché coeva volta della Stanza di Eliodoro (fig.47), decorata con episodi veterotestamentari e ugualmente poco leggibile, vennero associate dal Venturi ai modi eteroclitici del Marcillat<sup>161</sup>. Se entrambi gli affreschi, nella pur difficile lettura stilistica, rivelano evidentemente l'ampio intervento della bottega raffaellesca, meno probante e sicuro è l'esercizio di riconoscervi la mano di Guillaume. Effettivamente certe fisse frontalità nella scena delle *Pandette* e l'impaginazione complessiva e le singole composizioni nella volta della Stanza di Eliodoro potrebbero far pensare ad alcuni specifici passaggi della produzione successiva, su vetro e a fresco, del *Priorino*. Il difficile stato conservativo dell'episodio della Stanza della Segnatura e la possibilità che le quattro scene veterotestamentarie potessero essere state piuttosto fonte d'ispirazione per l'artista francese ci portano ad escludere un intervento del Marcillat in questi due lavori raffaelleschi. Volendo infine comparare queste decorazioni vaticane con la più vicina attività vetraria di Guillaume, possiamo constatare che i modi del Marcillat, sia nelle quasi coeve finestre di Santa Maria del Popolo che nella più tarda produzione cortonese e aretina entro il 1517, non sono mai così vicini alla maniera del Sanzio, essendo invece fermi a quel già visto *pastiche* di cultura nordica, lombarda e fiorentina tardo-quattrocentesca.

Rimanendo ai medesimi ambienti vaticani, recentemente il Contini, in un articolato contributo sull'artista francese, ha voluto individuare la mano del Marcillat pure in uno dei telamoni monocromi che sostengono la trabeazione sotto il lunettone con la *Cacciata di Eliodoro* (fig.48)<sup>162</sup>. Questa figura, la quarta da sinistra della serie, descritta dallo studioso come personaggio femminile dal “volto di profilo da popolana, naso camuso e tratti pesanti [...] immediatamente alieno dall'urgenza classicista di Raffaello”<sup>163</sup> e associata dallo stesso ad una frammentaria *Adorazione dei Magi* conservata in una collezione privata svizzera (fig.49), pure attribuita dubitativamente al priore francese<sup>164</sup>, può essere analizzata con le medesime considerazioni fatte sulle altre decorazioni delle Stanze, ricondotte ai pennelli del Marcillat<sup>165</sup>.

Spetta invece alla Dacos l'individuazione del rilevante coinvolgimento del *Priorino* nei celeberrimi

---

161 Venturi 1926, p. 236.

162 Contini 2013a, p. 122.

163 Ibidem.

164 Ivi, pp. 120-121.

165 Entrambe le attribuzioni del Contini sono da rigettare del tutto, mancando di appigli stilistici precisi e di una chiara contestualizzazione delle due pitture nella carriera del Marcillat.

lavori per le Logge vaticane, alle decorazioni delle quali l'artista francese avrebbe partecipato fin dal suo soggiorno romano del 1517, immediatamente successivo all'installazione a Cortona dall'autunno del 1515<sup>166</sup>. Le quattro scene con la *Creazione del Sole e della Luna* (fig.50), con *Isacco che rifiuta la benedizione a Esaù* (fig.51), con il *Roveto ardente* (fig.52) e con l'*Unzione di Davide* (fig.53), dipinte a più riprese dal Marcillat entro il 1519, secondo la studiosa belga<sup>167</sup>, durante i suoi frequenti soggiorni romani, documentati fino al 1525<sup>168</sup>, pur se accomunate da un linguaggio squadrato, assai duro, espressionista ed eccentrico, determinano la complessiva difficoltà di riconoscere e identificare le differenti mani dei vari discepoli raffaelleschi in un ciclo omogeneamente concepito. Se non si può escludere a priori la partecipazione di Guillaume a questa laboriosa *équipe*, è altresì esercizio arduo il tentativo di associare ai suoi pennelli l'una o l'altra delle tante soluzioni evidentemente orchestrate da una regia unica, tendenzialmente uniformatrice del risultato finale.

Nel contesto dei continui viaggi a Roma del Marcillat, succedutisi fino alla metà del terzo decennio del Cinquecento, la Dacos colloca un'altra rilevante impresa che spetterebbe proprio all'artista francese. La scena con *Alessandro che doma Bucefalo* (fig.54), affrescata sulla parete d'ingresso della camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina (Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane), viene giustamente attribuita al *Priorino* dalla studiosa belga<sup>169</sup>. Databile attorno al 1520<sup>170</sup>, allorché, morto Agostino, la stanza, non più adibita a camera dal fratello Sigismondo<sup>171</sup>, fu probabilmente decorata sulla parete che ospitava precedentemente il letto<sup>172</sup>, l'affresco accoglie effettivamente tutte le sgrammaticature, i gigantismi e gli eccessivi michelangiolismi proposti dal pittore francese già nello svolgersi degli episodi delle volte del Duomo aretino. Visibile anche un malcelato sforzo di accordarsi stilisticamente con le belle scene sodomesche delle restanti pareti della camera, la “*più che mal riuscita*”<sup>173</sup> rappresentazione del Marcillat testimonia probabilmente il primo riconoscimento tangibile, non solo aretino, del suo ruolo non secondario di pittore.

L'attribuzione dell'affresco della Farnesina al Marcillat, accolta positivamente da Bartalini<sup>174</sup>, ha permesso allo studioso una breve ricognizione sulla carriera del priore francese<sup>175</sup>. Sviscerando velocemente la produzione di Guillaume, Bartalini ha avvicinato ai suoi modi michelangioleschi e

166 Dacos 1987, pp. 139-141.

167 Ibidem e Dacos 2008, p. 141, p. 159, p. 170, p. 182 e pp. 236-240.

168 In questa fase affittò due stanze “*nel borgo Sto Pietro su la via Alexandrina*”, rinnovandone regolarmente il contratto fino al 1525, si veda Dacos 1987, p. 140.

169 Dacos 1990, p. 58.

170 Ibidem.

171 Sigismondo abiterà nella residenza romana dei Chigi tra il 1520 e il 1526, Bartalini 1996, p. 77.

172 Ibidem.

173 Ibidem.

174 Ibidem e ribadita in Bartalini 2014, p. 60, nota 8.

175 Bartalini 1996, p.77, nota 6.



fatti di “*abnorme raffaellismo*”<sup>176</sup> una *Lavanda dei piedi* (detta anche erroneamente *Stufa d'uomini*<sup>177</sup>, fig.55) conservata a Strasburgo nel Musée des Beaux-Arts<sup>178</sup> e già attribuita al Genga da Ragghianti<sup>179</sup>. La pertinenza della tavola al Genga, confermata dalla Colombi Ferretti<sup>180</sup> e ribadita dalla Tambini<sup>181</sup>, che ne ha trovato specifica menzione in un manoscritto di Gaetano Giordani, dove la si direbbe proveniente da Sant'Agostino a Cesena<sup>182</sup>, non inficia la giusta lettura stilistica della stessa e il suo plausibile accostamento alla maniera eclettica e muscolare del *Priorino*<sup>183</sup>, ma la più che probabile originaria collocazione romagnola dell'opera ci impedisce necessariamente di assegnarla al francese<sup>184</sup>, dovendosi forse recuperare del tutto la possibile paternità del pittore marchigiano, attivo sicuramente a lungo in questo ambiente e nella sopraccitata chiesa cesenate<sup>185</sup>. Concludendo sull'eventuale attività pittorica di matrice capitolina del Marcillat entro il 1525, è ancora nel recente contributo del Contini che troviamo un'interessante, quanto difficilmente verificabile, annotazione su una delle opere più importanti tra quelle licenziate dall'*atelier* raffaellesco dopo la morte dell'urbinate<sup>186</sup>. L'affollato stupore degli Apostoli, in basso attorno al Sepolcro, nella celeberrima pala di Monteluca (fig.56), vedrebbe, a parere dello studioso, un possibile intervento del *Priorino*, accanto a quelli documentati e più accertati del Penni e di Giulio Romano. La “*morfologia tremante di alcune mani*” e la “*maschera di pietrificato sconcerto*”, ravvisabile nel volto del San Giovanni, sono, per il Contini, chiaramente raffrontabili con la produzione aretina, a fresco e su tavola, del Marcillat<sup>187</sup>. Difficilmente individuabile la paternità delle singole partiture pittoriche dell'opera, come accade sovente per altre imprese a più mani della bottega raffaellesca, la notazione dello studioso, se meglio contestualizzata e sostanziata<sup>188</sup>, potrebbe avere un certo interesse nell'arduo tentativo di ricostruire il reale peso che Guillaume poté avere all'interno dell'*équipe* del Sanzio.

176 Bartalini 1996, p.77, nota 6.

177 Ragghianti 1972, pp. 42-43.

178 Bartalini 1996, p.77, nota 6.

179 Ragghianti 1972, pp. 42-43.

180 Colombi Ferretti 1985, p. 36.

181 Tambini 1996, p. 96.

182 L'opera sarebbe stata coronata da una lunetta con un Dio Padre -oggi dispersa- e secondo la testimonianza del Giordani sarebbe stata portata via nel 1760 dai Tedeschi, Ibidem; la Tambini si accoda alla Colombi Ferretti -Colombi Ferretti 1985, p. 36- per una datazione della tavola negli stessi anni della *Disputa* del medesimo Genga (1513-1518), Tambini 1996, p. 96.

183 Bartalini 1996, p.77, nota 6.

184 L'opera viene espunta dal catalogo del Marcillat anche da Contini, Contini 2013a, p. 125, nota 24.

185 Il Genga per la chiesa cesenate di Sant'Agostino licenzierà il suo capolavoro, la già citata *Disputa*, oggi a Brera, si veda in Colombi Ferretti 1985.

186 La Pala di Monteluca fu licenziata proprio entro il 1525, data della consegna definitiva dell'opera da parte degli eredi di Raffaello.

187 Contini 2013a, pp. 121-122.

188 Allo stato attuale resta molto difficile spiegare la presenza del Marcillat in questa impresa; il soggettivo raffronto stilistico non permette infatti di sostanziare un'annotazione che pure potrebbe avere un certo interesse nel meglio definire l'attività pittorica capitolina del priore francese.

Se la volontà di ricostruire l'attività pittorica romana del Marcillat si è spesso scontrata con un'evidente mancanza di riferimenti documentari precisi, dovuta forse a più carenti annotazioni del priore francese nei suoi due celebri registri contabili, per quanto riguarda i lavori capitolini<sup>189</sup>, la sua produzione aretina su tavola e a fresco, proprio grazie a questi stessi libri di entrate ed uscite, risulta facilmente individuabile e ben componibile. I già più volte citati lavori per le volte del Duomo di Arezzo (fig.57) sono così la prima testimonianza figurativa certa della sua produzione pittorica. Gli affreschi della cattedrale aretina, distesi sulle crociere e i lunettoni delle prime tre campate della navata centrale e sui medesimi scomparti della prima volta della navata laterale sinistra, furono eseguiti tra l'inizio del 1521 e il 1528<sup>190</sup>. L'ambiziosa impresa, per la quale il priore francese si circondò sicuramente di molti collaboratori<sup>191</sup>, fu probabilmente il vero motivo che spinse Guillaume a fermarsi ad Arezzo, permessogli finalmente di esprimersi in pittura per maestose decorazioni che mettessero a frutto le sue intense frequentazioni capitoline<sup>192</sup>. Definiti giustamente da Tom Henry una *Arezzo's Sistine ceiling*<sup>193</sup>, gli affreschi delle volte del Duomo aretino, intessuti su episodi del vecchio e nuovo Testamento<sup>194</sup>, sono un manifesto, per certi versi sbalorditivo, del variegato bagaglio figurativo del Marcillat, fatti di continui ed originali riferimenti ai modi raffaelleschi e michelangioteschi, ma sempre memori del retaggio nordico e ecletticamente aperti alle rivoluzionarie contaminazioni dell'anticlassicismo fiorentino. Così, se nella volta e i lunettoni della prima campata i modelli ideativi sono tutti da ritrovare negli affreschi sistini del Buonarroti (fig.58)<sup>195</sup>, già a partire dalla seconda gli eccessi di gigantismo michelangiotesco si mescolano con puntuali reminiscenze tratte dal lessico raffaellesco (fig.59)<sup>196</sup>, ove non mancano contatti con gli spiriti eterodossi di quell'ambiente, quali Polidoro, Perino e Machuca, che il *Priorino* potrebbe aver ben conosciuto nei suoi intensi soggiorni lavorativi romani<sup>197</sup>. A partire dalle decorazioni della terza

189 In parte questa carenza è dovuta anche al fatto che essi partono dal 1515, dal suo arrivo a Cortona nell'autunno di quell'anno.

190 Mancini 1909, pp. 81-86 e Henry 1995, pp. 216-220 e p. 229.

191 Questi collaboratori sono citati sia dal Vasari che dai libri contabili del Marcillat, si veda in Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 226, in Mancini 1909, pp. 42-43 e pp. 66-67 e in Henry 1995, p. 220.

192 L'esaudimento di questo desiderio è in parte tracciato dal Vasari; così si esprime l'artista-biografo aretino: *"Appresso, considerando seco medesimo l'arte de' vetri essere poco eterna per le rovine che nascono ognora in tali opre, gli venne desiderio di darsi alla pittura; e così dagli Operai di quel Vescovado prese a fare tre grandissime volte a fresco, pensando lasciar di sé memoria"*, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 225.

193 Henry 1995.

194 Per i singoli episodi e le varie rappresentazioni presenti sulle volte e sui lunettoni si veda ancora in Ibidem; da annotare una certa aderenza iconografica degli affreschi aretini del Marcillat con quelli michelangioteschi della volta della Sistina, Ibidem e Giannotti 2004, p. 53.

195 Per la diretta trasposizione dei modelli michelangioteschi della volta della Sistina si vedano i chiari e convincenti raffronti presenti negli studi di Tom Henry, Henry 1994 e Henry 1995; la scena con la *Creazione di Eva*, qui riprodotta come esempio dei tanti richiami al Buonarroti, trova chiari riferimenti sia nel medesimo episodio della volta sistina che in quello celeberrimo dello stesso ciclo con la *Creazione di Adamo*.

196 In particolare proprio il *Sogno di Giacobbe*, qui riprodotto, trova fortissime coincidenze con il medesimo episodio affrescato sulla volta della Stanza di Eliodoro, si veda anche in Henry 1994, p. 78.

197 Si veda in Giannotti 2004, p. 53.

campata, eseguite entro il 1526<sup>198</sup>, i riferimenti capitolini iniziano a mescolarsi con un certo interesse per le novità linguistiche fiorentine (fig.60) e accanto ai soliti riferimenti tratti dal Buonarroti e dal Sanzio non mancano annotazioni più melancoliche, drammatiche, scheggiate, caricate ed espressioniste che paiono trovare i loro spunti nella coeva produzione del Rosso e del Pontormo<sup>199</sup>. La prima volta della navata sinistra, l'ultima affrescata dal Marcillat entro il 1528<sup>200</sup> con scene del nuovo Testamento<sup>201</sup>, rivela infine questo ulteriore scatto in avanti verso i modi fiorentini di quella prolifica e rivoluzionaria stagione e caratterizzazioni addirittura signorelliane<sup>202</sup> si articolano con una più fondata conoscenza della maniera evanescente e tormentata del Carrucci, ben calibrata in alcune figure assieme agli immancabili riflessi della sua esperienza diretta sulle grandi imprese capitoline (fig.61)<sup>203</sup>. Gli affreschi della cattedrale aretina, testimonianza maestosa della variegata cultura figurativa dell'artista francese, crocevia di tendenze pittoriche coeve e di sedimentazioni più attardate e addirittura forestiere, sono il grandioso manifesto della maniera permeabile ed eteroclita del Marcillat e la loro forte carica divulgativa delle novità capitoline, e non di meno di quelle fiorentine, dovette farli sembrare un testo insostituibile per la crescita dell'eclettico linguaggio moderno vasariano.

Negli stessi anni dei lavori per il Duomo il *Priorino* trovò tempo per soddisfare con i suoi pennelli altri importanti committenti aretini. Un danneggiatissimo affresco con l'*Assunzione della Vergine* (fig.62), eseguito entro uno spazio a lunetta a metà della parete sinistra della chiesa di San Francesco, fu commissionato a Guillaume nel 1523 da Giuliano di Lodovico della potente famiglia dei Bacci<sup>204</sup>. Composto in maniera pedissequa (per quello che ancora è possibile vedere) al medesimo soggetto della coeva e già vista vetrata per il coro della Madonna delle Lacrime (fig.45)<sup>205</sup>, lo sciupato dipinto del Marcillat fu probabilmente eseguito contestualmente ad un altro lacerto d'affresco, pressoché inedito, ancora visibile sul pilastro destro dell'adiacente cappella laterale. Questo frammento, un vigoroso mezzobusto di Santo barbuto, probabilmente San Giuseppe

198 Henry 1995, p. 220. In questi anni, lavorando ai vetri della Cappella Capponi in Santa Felicità a Firenze, il Marcillat potrebbe essere venuto a contatto diretto con i dipinti anticlassici di quella stagione fiorentina; si veda ancora in Giannotti 2004, p. 53.

199 Si veda sempre in Ibidem. I riferimenti, per verità non puntuali, sono da individuare soprattutto nelle asprezze pittoriche del Rosso; il Marcillat non fa riferimento specifico a nessuno dei dipinti del Rosso e del Pontormo, ma la sua pittura, mutata sensibilmente rispetto a quella delle prime due volte, sembra risentire del possibile contatto diretto con queste esperienze.

200 Henry 1995, p. 229.

201 Per le specifiche sulle varie scene di questa volta si veda in Giannotti 2004, p. 53, nota 15.

202 Ivi, p. 53.

203 In particolare proprio nella scena qui riprodotta con la *Presentazione al Tempio* paiono rilevarsi tangenze con i modi del Pontormo. Soprattutto il malinconico bambino in primo piano, che regge le due candele, sembra trovare non pochi riferimenti nella pittura tormentata del Carrucci, pur se non rilevabile anche qui alcun modello specifico dal quale potesse aver attinto direttamente il priore francese.

204 L'affresco fu commissionato il primo gennaio di quell'anno e saldato all'artista entro il marzo del 1525; Mancini 1909, pp. 51-52; Atherly 1980, p. 77; Virde 2004, p. 80, anche nota 42.

205 Per il confronto si veda ancora in Ivi, p. 80.



(fig.63)<sup>206</sup>, è stato identificato erroneamente dal Tafi come un San Paolo di fattura quattrocentesca<sup>207</sup>. I modi aspri e ritagliati, ma plastici della figura e del panneggio e lo sguardo intenso e assorto del volto del Santo, confrontabile in tutto, direttamente, con il viso medesimamente connotato del San Giuseppe dell'*Adorazione dei Magi* (fig.64) della più tarda volta nella navata sinistra in cattedrale, ci permettono invece di aggiungere, con una certa sicurezza, questo bel lacerto al catalogo del Marcillat.

Degli stessi anni dei due affreschi per San Francesco è la prima tavola certamente attribuibile al priore francese. Questa eterodossa *Annunciazione e Santi* (fig.65), commissionata a Guillaume nel 1524 per il monastero aretino di Santa Margherita<sup>208</sup>, si inserisce benissimo nel solco figurativo delle ultime volte affrescate dal Marcillat all'interno del Duomo, potendosi confrontare palmarmente con il medesimo soggetto licenziato poco più avanti nella navata laterale sinistra (fig.66). Chiaramente memore di composizioni raffaellesche e michelangiolesche, visibili soprattutto nella massiccia figura dell'Angelo annunciante, la tavola francescana pare ancora una volta miscelare forti rimandi capitolini con accenti signorelliani e echi anticlassici fiorentini.

Andando a concludere sulla produzione pittorica aretina accertata del Marcillat, l'ultima opera compiuta per la sua patria adottiva è la bella e enigmatica tavola con la *Disputa sull'Immacolata Concezione* (fig.67), oggi conservata alla Gemäldegalerie di Berlino. Definita erroneamente dal Vasari la prima opera dipinta ad olio su tavola del *Priorino*<sup>209</sup>, la pala berlinese, probabilmente parte di una più ampia composizione mai terminata<sup>210</sup>, fu eseguita da Guillaume per la Cappella della Concezione in San Francesco<sup>211</sup> fra il 1528 e il 1529, come testimoniato dai preziosi libri dei conti redatti dal francese<sup>212</sup>. L'opera, ricordata dal Vasari nelle *Vite* e annotata nei sopraccitati libri<sup>213</sup>, ritenuta dispersa, fu riconosciuta dalla Dacos nella pala berlinese partendo dal Volto di Origene (il terzo personaggio maschile da destra), chiaro autoritratto del priore francese che l'artista-biografo aretino riprodusse all'inizio della già menzionata vita del Marcillat (fig.68)<sup>214</sup>. Avvicinata pure stilisticamente ai modi del *Priorino* dalla stessa studiosa belga<sup>215</sup>, la tavola di Berlino, con la sua

---

206 Identificabile attraverso il bastone fiorito di un giglio.

207 Tafi 1978, p. 377.

208 L'opera, conclusa nel febbraio del 1526, è oggi conservata al Museo del convento della Verna, dopo essere stata per oltre un secolo nella chiesa francescana di Sargiano nei pressi di Arezzo, dove fu rinvenuta dal Salmi verso il 1911, quando ormai era ritenuta dispersa. Sull'opera e sui vari documenti che la riguardano si veda in Baldini 2010.

209 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 228.

210 Forse l'opera, visto il suo formato, doveva sottostare ad una grande tavola con la Vergine o ad una statua dello stesso soggetto -opere evidentemente mai realizzate-, si veda in Galizzi Kroegel 2013, p. 114.

211 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, pp. 227-228.

212 Mancini 1909, pp. 86-87; questa datazione si concilia con i numeri romani frammentari della spilla del Sant'Ambrogio a sinistra dell'opera, Galizzi Kroegel 2013, p. 108.

213 Si vedano le note 211 e 212.

214 Dacos 1987, p. 139.

215 Ivi, pp. 137-139.

originale iconografia<sup>216</sup> e una maniera pittorica molto variegata e assai raffinata, si inserisce alla perfezione nella produzione estrema di Guillaume. Completamento naturale di un processo di avvicinamento ai coevi risultati figurativi fiorentini, la *Disputa* del Marcillat, pur evocando ancora riferimenti puntuali a Raffaello nella figura di Eva, modellata direttamente sulla Musa Calliope del *Parnaso* vaticano (fig.69)<sup>217</sup>, distillata in un linguaggio analitico di chiara matrice nordica nelle “*teste vivissime*” di vasariana citazione<sup>218</sup>, trova velati riferimenti in Pontormo<sup>219</sup> e dirette ispirazioni sartesche e rossesche che accomunano il Sant'Agostino all'estrema destra della tavola con il San Nicola dell'*Assunta* Passerini (fig.70)<sup>220</sup> e con l'omologo santo, nell'angolo alto a destra, della Pala Dei (fig.71)<sup>221</sup>. La bella tavola berlinese nella sua particolare composizione e nel suo lessico eclettico ebbe sicuri riflessi sull'ambiente aretino e la “*fitta organizzazione spaziale*”<sup>222</sup> della *Disputa* dovette influenzare non poco lo stesso Vasari che probabilmente non mancò d'ispirarsi al suo primo maestro nelle varie riproposizioni allegoriche del medesimo soggetto mariano<sup>223</sup>.

Concluso il percorso aretino sull'attività pittorica del Marcillat, la nostra disamina su questa specifica produzione dell'artista francese può sorprendentemente arricchirsi di un ulteriore tassello capitolino. Guillaume, secondo le annotazioni dei suoi libri contabili, dopo il 1525 non prese mai più in affitto le due stanze romane della Via Alessandrina in cui soleva accomodarsi durante i suoi soggiorni lavorativi nell'Urbe<sup>224</sup>. Questa mancanza di ulteriori menzioni, tra i preziosi appunti del priore francese, della sua presenza nella piccola dimora ha portato tutti gli studiosi a credere che i suoi rapporti con la Città Eterna si fossero definitivamente interrotti intorno a quelle date, non essendo però stata forse considerata a fondo la già registrata carente annotazione dei fatti romani, spesso riscontrabile nei due celebri libri di conti. Mancando dunque riscontri documentari diretti è nelle testimonianze figurative romane dello scorcio del terzo decennio del Cinquecento che dobbiamo cercare i lasciti di un'eventuale produzione capitolina degli anni estremi del Marcillat. Questa ricerca ci porta immediatamente all'importante chiesa di influenza francese della Trinità dei Monti, che in quei medesimi anni si trovava al centro di importanti lavori, subiti notevoli danni in seguito al Sacco<sup>225</sup>. Prima di muoverci verso la cappella di destra del transetto che sarà oggetto della

216 Per annotazioni specifiche sulle particolarità iconografiche della tavola si veda in Galizzi Kroegel 2013.

217 Per il confronto con il lavoro raffaellesco si veda anche in Contini 2013a, p. 118.

218 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 228.

219 Contini trova affinità tra il Sant'Anselmo della *Disputa* e il ritratto di Cosimo il Vecchio del Pontormo, Contini 2013a, p. 119.

220 L'opera si trovava a Cortona, facilmente visibile al Marcillat; per annotazioni sulla pala Passerini si vedano le specifiche considerazioni nel primo paragrafo del primo capitolo di questo stesso lavoro.

221 Per il confronto con la pala del Rosso si veda anche in Contini 2013a, p. 119.

222 Galizzi Kroegel 2013, p. 113.

223 La Galizzi trova riferimenti alla *Disputa* del Marcillat nelle opere vasariane di medesimo soggetto dei Santi Apostoli e degli Uffizi, a Firenze e in quella di Villa Guinigi a Lucca, Ivi, pp. 112-113.

224 Dacos 1987, p. 140.

225 Chastel 1983, pp. 184-185.

nostra attenzione, dobbiamo però premettere un fatto essenziale che faciliterà non poco la disamina e le sue inaspettate conclusioni. Dispersi quasi del tutto gli archivi dei Minimi, la fonte più importante per la storia della Trinità è rappresentata da l'*Histoire du convent royal de la Très Sainte Trinité sur le Monte Pincio*, redatta entro il 1806 da Padre Charles Pierre Martin, uno degli ultimi frati dell'ordine di San Francesco di Paola di questo cenobio romano<sup>226</sup>. L'opera manoscritta del frate dei Minimi, basata minuziosamente sull'analisi di numerosi documenti, oggi scomparsi o dispersi, ci informa con precisione sulla presenza del Marcillat alla Trinità dei Monti. Come riportato dagli storici francesi Bruley e Rauwel, nel loro breve contributo sul convento romano, il *Priorino*, secondo Martin, sarebbe stato autore unico delle vetrate colorate che adornavano le grandi finestre dell'originario coro alla gotica della chiesa del Pincio, costruito ortodossamente in pietra di Narbonne<sup>227</sup>. Rappresentanti la *Trinità*, la *Vergine e gli Apostoli* e i patroni delle diocesi del cardinale Briçonnet, i *Santi Malo, Giusto e Pastore*<sup>228</sup>, i vetri istoriati del Marcillat raffiguravano, inginocchiato accanto a questi ultimi, anche lo stesso alto prelato francese<sup>229</sup>, probabile mecenate dell'allestimento dai modi transalpini del coro. Questo ambiente, completamente ristrutturato nel 1676<sup>230</sup>, avrebbe visto snaturati, in questa fase di ammodernamento, tutti i suoi connotati originari, andando disperse pure le finestre colorate del maestro francese<sup>231</sup>. L'importante menzione del Marcillat da parte del frate dei Minimi, che non aggiunge particolari sulla datazione precisa delle opere vetrarie del priore<sup>232</sup>, ci permette comunque di annotare con una certa sicurezza questa presenza pressoché inedita di Guillaume al lavoro per la chiesa della Trinità, magari da collocare presumibilmente verso la fine del 1514, quando il Briçonnet, scomunicato precedentemente da Giulio II per aver partecipato al Concilio di Pisa, fu reintegrato da Leone X<sup>233</sup>. La testimonianza di Padre Martin, mai citata in studi specifici sul priore francese, conferma inoltre la minore attendibilità dei libri dei conti del Marcillat per quanto concerne la sua attività capitolina, non trovandosi negli stessi alcun riferimento a questi lavori, che pur dovettero avere un certo rilievo e una lunga durata esecutiva, cadendo forse, almeno per il saldo dei pagamenti, nel periodo in cui Guillaume iniziò a redigere le sue preziose annotazioni<sup>234</sup>. Con la consapevolezza che il nome del priore francese è già fortemente legato a questo luogo possiamo dunque avvicinarci alla cosiddetta

---

226 Per notizie sul manoscritto si veda in Bruley, Rauwel 2001, p. 97.

227 Ivi, p. 19.

228 Ibidem.

229 Ibidem.

230 Ivi, p. 90.

231 Ibidem.

232 Dobbiamo tuttavia attendere l'imminente pubblicazione a stampa del manoscritto che potrebbe aggiungere qualche particolare interessante.

233 Si veda in Chevalier 2006.

234 Dal 1515, dal suo arrivo a Cortona.



Cappella di San Gregorio<sup>235</sup>, situata nel lato destro del transetto della chiesa (fig.72). La cappella, anticamente detta di San Michele, fu concessa durante il pontificato di Leone X a Louis de Chateaufvillain, ambasciatore francese presso la Santa Sede e cavaliere dell'Ordine dedicato al medesimo Arcangelo<sup>236</sup>, che preso possesso della stessa dovette farla immediatamente decorare con scene probabilmente riferibili al santo intestatario dello spazio sacro. La furia delle truppe imperiali durante il Sacco si accanì in modo particolare sulla chiesa della Trinità dei Monti<sup>237</sup>. Simbolo nell'Urbe del potere francese, la chiesa del Pincio fu completamente devastata da quel cieco vandalismo e all'indomani di quei fatti terribili, quel luogo più di altri dovette assumere un valore simbolico da sottolineare anche nella sua ricostruzione<sup>238</sup>. In questo contesto la Cappella dedicata a San Michele e il suo restauro ebbero forse un'importanza particolare anche per lo stesso Clemente VII, che, rientrato a Roma il 6 ottobre del 1528<sup>239</sup>, si apprestò subito a mettere in opera una serie di imprese che avessero un ruolo “*riparatore*”<sup>240</sup> delle nefandezze e degli sfregi compiuti in quei mesi terribili. Il papa Medici, che era scampato al Sacco, prima riparandosi a Castel Sant'Angelo e poi fuggendo dallo stesso, dovette dare un forte valore simbolico a quel luogo e i lavori da subito intrapresi per sistemare il fortilizio furono solo il punto d'avvio di un vero e proprio programma risarcitorio che s'incentrasse sulla marcata celebrazione dell'Arcangelo Michele, reputato salvatore del pontefice e del pontificato<sup>241</sup>. Così anche il restauro della Cappella di San Michele a Trinità dei Monti si inserì probabilmente in questo contesto e, forse mantenuto lo stesso patronato Chateaufvillain, già presumibilmente dal 1528 furono iniziati i lavori di decorazione, che, incentrati principalmente su episodi riguardanti l'Arcangelo, dettero particolare rilievo alla scena con il *Miracolo di Castel Sant'Angelo*<sup>242</sup>, fatto legato al pontificato di San Gregorio (da qui il nuovo nome della cappella) e all'apparizione, sulla sommità del fortilizio, di San Michele che, rinfoderata la sua spada, segnalò la fine imminente di una lunga epidemia di peste, in tutto associabile al duraturo dramma del Sacco romano<sup>243</sup>. Questi affreschi, eseguiti in quel momento difficile, dai forti connotati emotivi, sono ancora parzialmente ammirabili sulle pareti e sulla volta della cappella, poi intitolata a San Gregorio<sup>244</sup>. Lo Chastel, estensore di un approfondito studio sulla cappella<sup>245</sup>, credette le

235 Questo è il nome che tramanda il Vasari, Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Michelangelo, VI, p. 65.

236 Bruley, Rauwel 2001, p.89.

237 Chastel 1983, p. 185.

238 Chastel 1983, pp. 180-187.

239 Ivi, p. 168.

240 Ivi, pp. 168-213.

241 Ivi, pp. 180-187.

242 La centralità di questa scena è ribadita dalla sua citazione parziale -qui si vedono solamente il Papa Gregorio e l'Angelo che rinfodera la spada sulla sommità del fortilizio- fra le miniature delle *Heures d'Urfé*, testo scritto e illustrato entro il 1549, si veda in Balsamo 2013, p. 162.

243 Chastel 1983, pp. 186-187.

244 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Michelangelo, VI, p. 65 e Chastel 1983, p. 185.

245 Ivi, pp. 180-187.

decorazioni superstiti frutto di due fasi esecutive differenti. Così i *Profeti e Sibille* sulla volta (fig.73) furono ritenuti l'unica testimonianza degli ornamenti originari, precedenti le devastazioni del Sacco<sup>246</sup>, mentre l'*Annunciazione* (fig.74), a sinistra sopra l'arco, e le tre scene riguardanti San Michele Arcangelo, spartite fra i due lunettoni in alto e la parete destra (figg.75-76-77), vennero attribuite a Jacopo Siculo e datate al 1534<sup>247</sup>, sulla base del già citato passo vasariano che assegnava ad un non meglio precisato pittore siciliano l'episodio, oggi mancante, con la *Caduta degli angeli ribelli*, situato sullo spazio ora occupato dall'apertura di accesso alla settecentesca Cappella Verospi<sup>248</sup>. Evidente risultato di un'omogenea composizione, tutti gli affreschi restatici della Cappella di San Gregorio sono da attribuire ad un artista di cultura sensibilmente differente da quella del Siculo e, frutto possibile di un ampio lavoro di *équipe*, la loro datazione è forse da inserire negli anni subito successivi al Sacco (1528-1529), quando quella ventata riparatrice voluta da Clemente VII<sup>249</sup> dovette cercare di cancellare febbrilmente e celermente tutti gli sfregi del grande affronto. Imbevute di una generale visione eterodossa ed eclettica del michelangiologismo e delle novità romane, queste decorazioni paiono dunque chiaramente indicare che il Marcillat, a distanza di molti anni dalle vetrate eseguite per il coro, tornò probabilmente ad operare per il celebre cenobio di connazionali in quel momento drammatico fatto di intensi sentimenti di riaffermazione dell'influenza francese su questo importante luogo capitolino. Così tutte le composizioni delle varie scene, dai personaggi appollaiati sulla volta fino alle decorazioni attorno all'occhio della cappella (fig.78) e all'impostazione pesante dei costoloni delle vele, paiono debitrice della pittura variegata ed espressionista dell'artista francese che, come già fatto nella *Disputa* berlinese, anche qui seppe tradurre sapientemente un inconsueto programma iconografico<sup>250</sup>. Proprio nella vivida realizzazione della tavola di Berlino si trovano gli spunti che dovettero guidare il *Priorino* in quella pittura sciolta e vivace che caratterizza i *Profeti e le Sibille* affrescati in quella posa bizzarra, languidamente poggiati sulle vele della volta. Quasi memore di quei primi e pressoché coevi lavori ad olio<sup>251</sup>, il Marcillat pare aver cambiato pelle rispetto agli affreschi aretini, traducendo i suoi eccessi michelangioloeschi in una pittura più tenue e fatta di figure “vivissime”<sup>252</sup>, che, pur incardinate nelle tipologie già espresse in Duomo e per la chiesa di San Francesco, sembrano quasi del tutto

246 Chastel 1983, pp. 184-185.

247 Ivi, p. 185.

248 Per le varie questioni riguardanti la cappella e la perduta *Caduta degli angeli ribelli* si vedano le pp. 99-100 di questo stesso lavoro, con particolare attenzione sulle note 131 e 132; sulla cappella si veda inoltre in Bruley, Rauwel 2001, p. 89.

249 Interessante è annotare come proprio nel 1528 Clemente VII gli confermò la sua nomina a parroco di Agazzi, piccolo centro abitato a due passi da Arezzo, Mancini 1909, p. 69.

250 Sul programma iconografico della Cappella di San Gregorio si veda l'interessante contributo di Azzarone, Azzarone 1994, pp. 555-564.

251 Accanto alla *Disputa* va aggiunta l'*Annunciazione* della Verna.

252 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 228.

esemplate sugli intensi ritratti psicologici della *Disputa* berlinese (fig.79). Se è nella pala della Gemäldegalerie che si trovano la maggior parte degli spunti individuabili sulla volta, nelle varie figure appollaiate della stessa non mancano pure riferimenti diretti alla precedente produzione a fresco del priore francese, ben calibrati con i succitati modelli della *Disputa*. Così la Sibilla Libica, seduta tenuemente sul bordo della vela, pur riproponendo il medesimo volto del serpente della pala berlinese (fig.80), si veste degli stessi panneggi duramente accartocciati dell'Apostolo inginocchiato nell'*Assunzione* per San Francesco ad Arezzo (fig.81). Allo stesso modo la posa e gli atteggiamenti della Sibilla Delfica, sebbene trattati con una pittura più sciolta, ricordano da vicino quelli ugualmente languidi della Santa Barbara affrescata nella prima volta della navata sinistra del Duomo aretino (fig.82), così come il volto schiacciato, dal naso camuso, della Sibilla Persica trova i suoi riferimenti in quella tipologia tante volte espressa dal Marcillat sia a fresco che su tavola (fig.83). Il *Priorino*, con i suoi modi eclettici in continua evoluzione, operò direttamente forse solo nella parte alta delle decorazioni e la stessa pittura vivace della volta, fatta di riferimenti variegati alla cultura capitolina e fiorentina, è ben riscontrabile sia nelle teste dei putti attorno all'occhio della cappella (fig.78) che nelle plastiche figure delle due scene con l'*Apparizione di San Michele sul Gargano* (fig.75) e con l'*Apparizione di San Michele sul monte Tomba* (fig.76), eseguite sui lunettoni. Pur se impostati su possibili disegni e cartoni del Marcillat, gli affreschi della parte bassa, la sciupata *Annunciazione* a sinistra sopra l'arco (fig.74)<sup>253</sup> e il *Miracolo di Castel Sant'Angelo* (fig.77) della parete destra, sembrano invece frutto dell'operato più debole e incerto dei suoi collaboratori. Soprattutto l'importante scena del *Miracolo di Castel Sant'Angelo*, sebbene confrontabile nelle tante teste di prelati con similari soggetti licenziati dal Marcillat per le volte della cattedrale aretina (fig.84), pare tradire una certa difficoltà d'esecuzione e un impaccio quasi caricaturale assolutamente non riscontrabili nelle vele e nei lunettoni. Queste pitture della parte bassa della cappella, eseguite di sicuro dai suoi assistenti, probabilmente dopo la sua morte, avvenuta nel luglio del 1529<sup>254</sup>, dovettero lasciare fortemente insoddisfatti i committenti che, ormai scomparso il priore francese, rescisero forse più facilmente il contratto di quell'allogazione e si rivolsero presumibilmente al pittore “*ciciliano*” di vasariana memoria<sup>255</sup> che di lì a poco avrebbe compiuto la michelangiolesca *Caduta degli angeli ribelli*, oggi irrimediabilmente perduta.

Testimonianza estrema della pittura del Marcillat, le decorazioni di Trinità dei Monti rappresentano appieno i modi variegati dell'artista francese e ci informano tangibilmente sulla continuità delle sue frequentazioni romane, probabilmente mai interrotte durante l'ultradecennale esperienza aretina.

253 Sugli schemi compositivi di questa *Annunciazione* vanno approfonditi gli eventuali rapporti con la pittura di Perino del Vaga, senza escludere la possibile dipendenza dai modi eteroclitici di altri allievi della bottega raffaellesca.

254 Mancini 1909, pp. 71-72.

255 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita di Michelangelo, VI, p. 65.



Contestualizzate nella sua carriera e rapportate al suo importante ruolo di diffusore delle novità capitoline ad Arezzo e nei suoi territori, queste pitture eseguite per i Minimi palesano ancora di più la non marginale influenza della sua cultura figurativa eteroclita e proteiforme nella crescita di un moderno ed eclettico linguaggio che ci porta direttamente agli esiti multiformi e grandiosi dell'arte vasariana. Il pittore aretino, che a suo dire apprese dal Marcillat “*i primi principii*”<sup>256</sup>, dovette trovare nella cultura del priore francese molto più che semplici rudimenti e i suoi interessi eclettici, caratterizzanti tutta la maturazione figurativa dei suoi modi, furono forse stimolati da quell'artista forestiero, testimone fino all'ultimo delle fondamentali sperimentazioni romane, ma sempre aperto alle contaminazioni e alle novità, portatore pervicace di un linguaggio variegato che sarà una non secondaria premessa degli sviluppi della “*Grande Maniera*”<sup>257</sup> cinquecentesca.

---

256 Vasari 1568, ed. 1966-1987, vita del Marcillat, IV, p. 229.

257 Pinelli 1993, pp. 94-165.

# **TAVOLE**

## **Capitolo III**

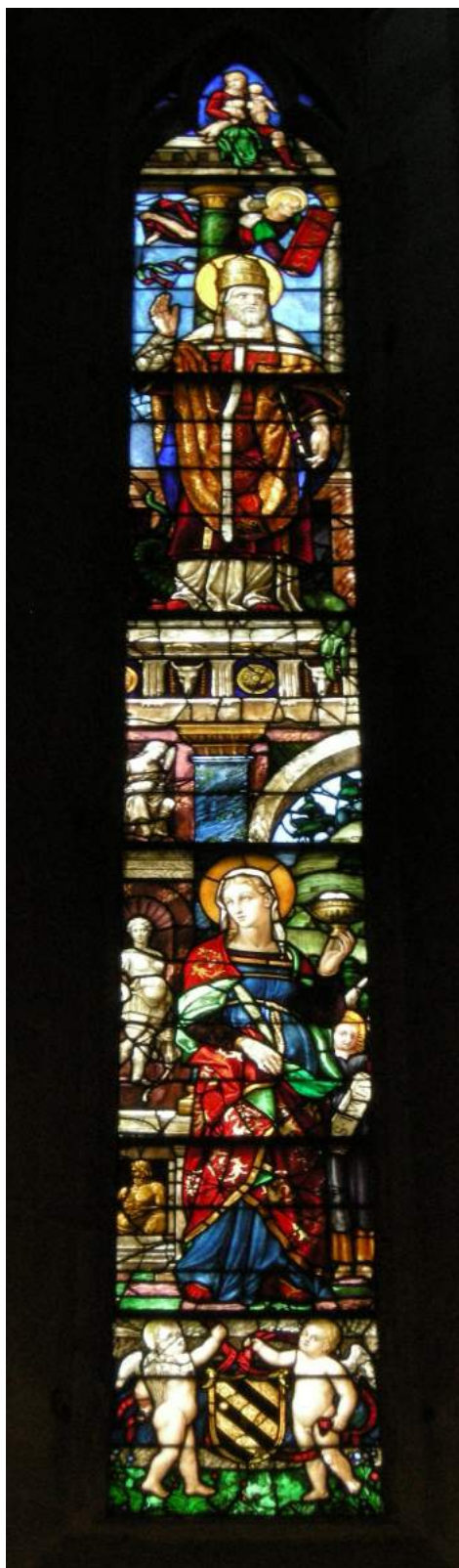


Fig.1 - Guillaume de Marcillat, *Santa Lucia, San Silvestro e la Carità*, 1516, Duomo, Arezzo.





Fig.2 - Domenico Pecori e Stagio Sassoli, *San Filippo?*, 1517 c. (commissionata nel 1515), vetrata di sinistra del coro, Duomo, Arezzo.



Fig.3 - Domenico Pecori e Stagio Sassoli, *Gesù Risorto*, 1517-1519 c. (commissionata nel 1515), vetrata di destra del coro, Duomo, Arezzo.



Fig.4 - Bartolomeo della Gatta e Matteo Lappoli?, *San Michele Arcangelo*, 1480 c., Pinacoteca Comunale, Castiglion Fiorentino.





Fig.5 - in alto a sinistra: Matteo Lappoli, *Madonna col Bambino e angeli reggicortina*, 1475-1480 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo; in alto a destra: Matteo Lappoli, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1487 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo; in basso: Matteo Lappoli, *Annunciazione*, ultimo quarto del XV secolo, chiesa di San Francesco, Arezzo.



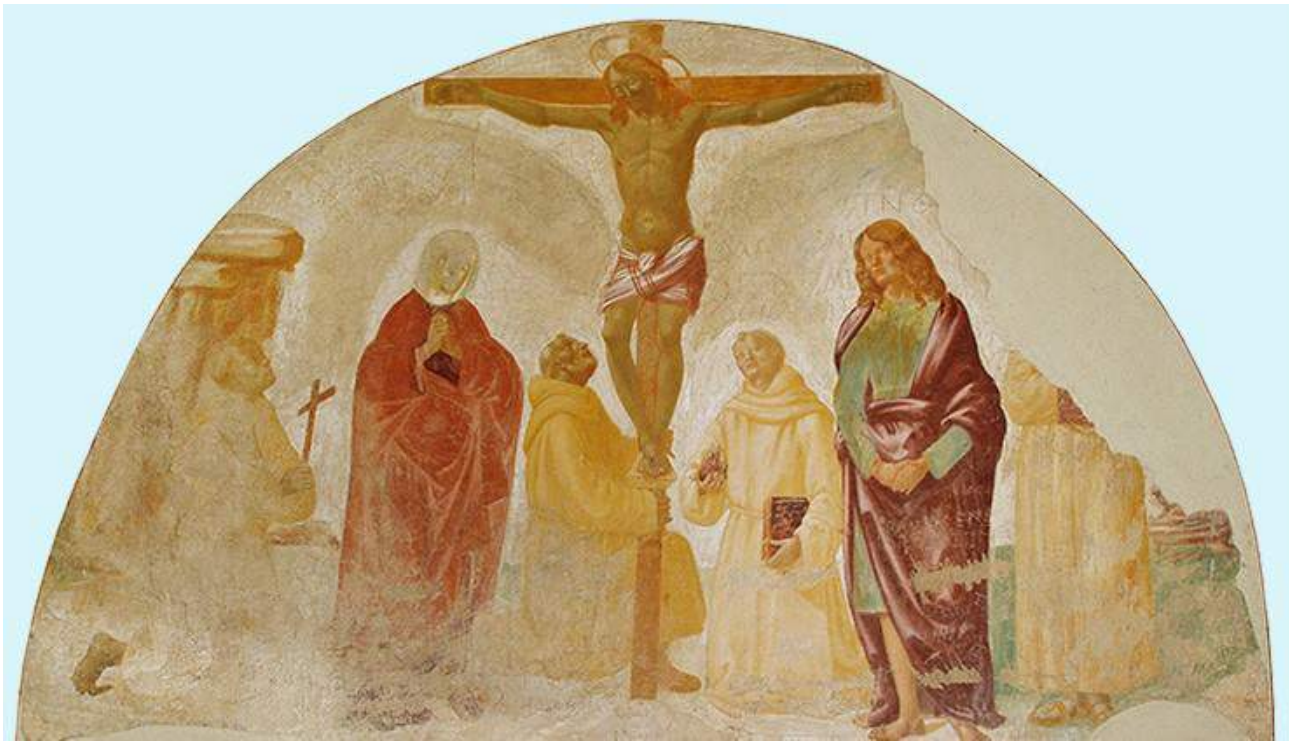


Fig.6 - Domenico Pecori (attr.), *Crocifissione e Santi*, 1499, Cappella dell'Adorazione (già nella Cappella del Beato Giovanni), La Verna.

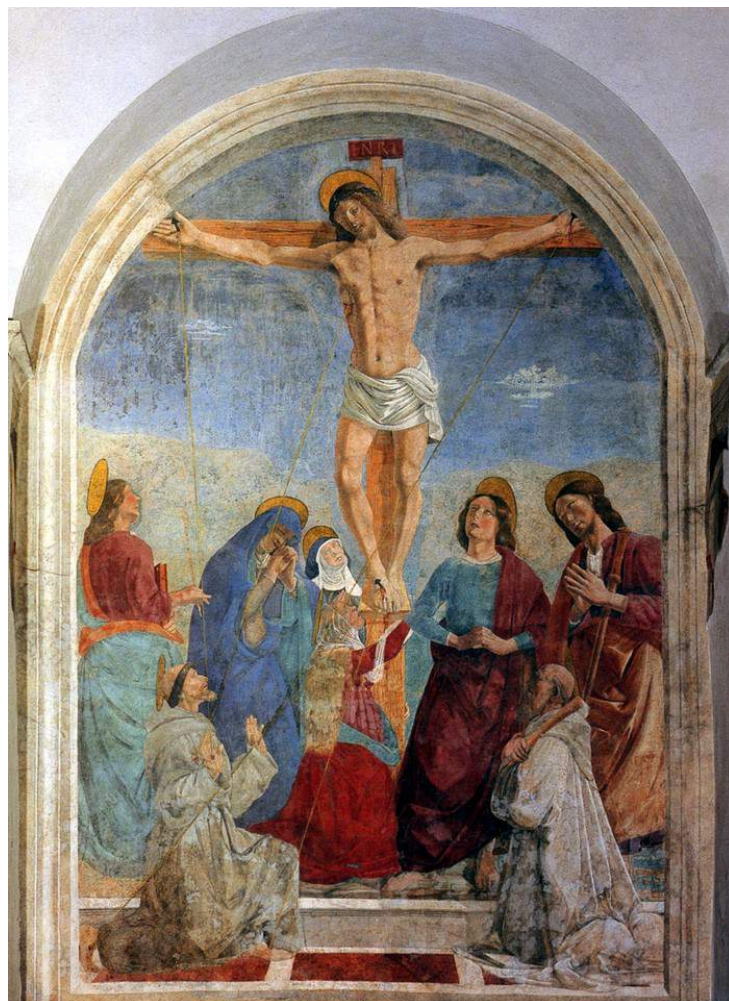


Fig.7 - Bartolomeo della Gatta e Domenico Pecori?, *Crocifissione e Santi*, 1480 c. (1499?), Duomo, Sansepolcro.



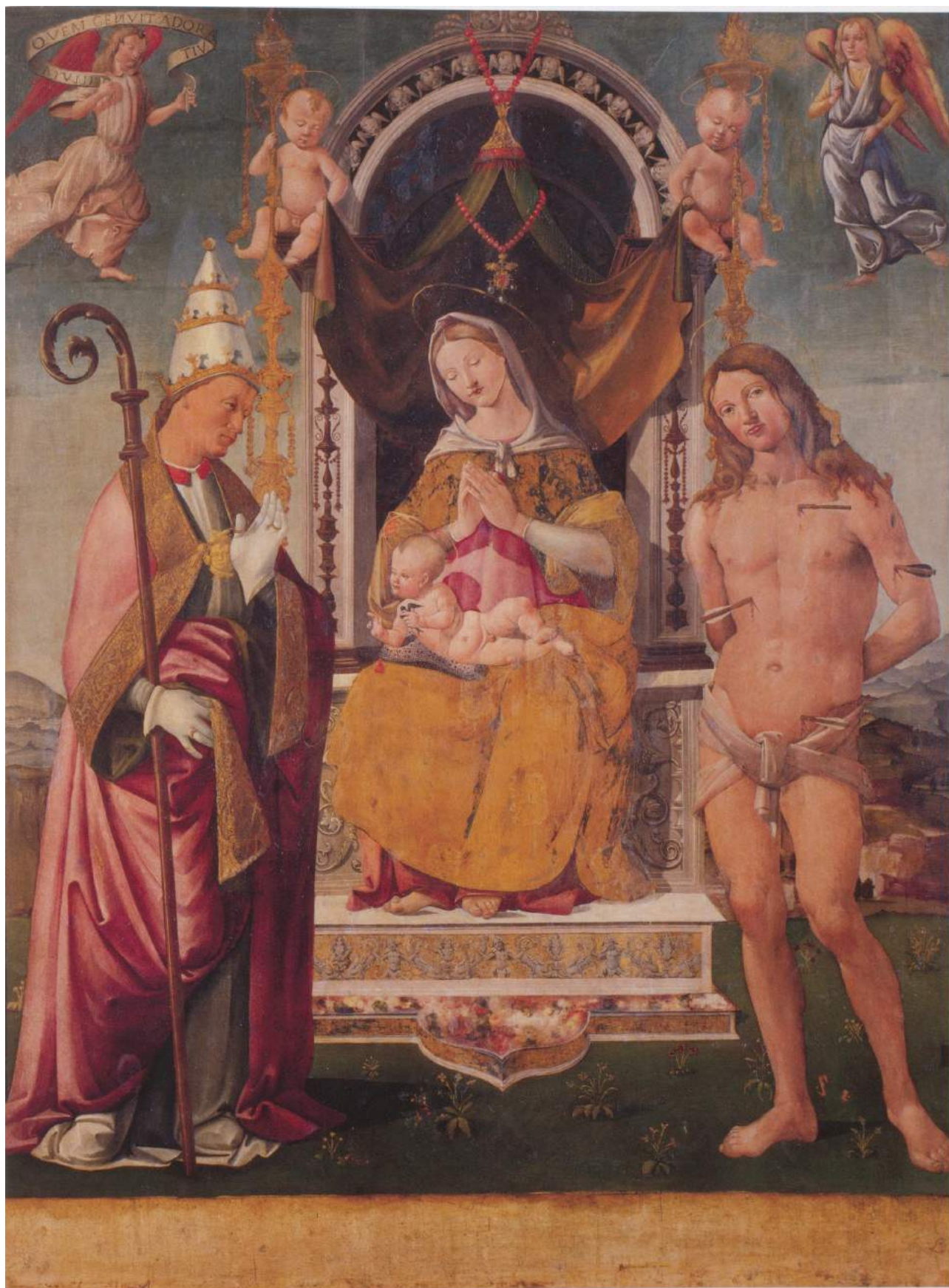


Fig.8 - Bartolomeo della Gatta e Domenico Pecori, *Madonna col Bambino e i santi Fabiano e Sebastiano*, 1499 c.-1505, Museo Diocesano, Arezzo.



Fig.9 - in alto: Domenico Pecori, *San Benedetto*, 1500-1510 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo;  
in basso: Domenico Pecori, *San Giovanni Evangelista*, 1500-1510 c., Museo Nazionale, Arezzo.





Fig.10 - Angelo di Lorentino, *Madonna col Bambino*, 1499-1500 c., chiesa dei Santi Pietro e Ilario, Castiglion Fibocchi.



Fig.11 - Bartolomeo della Gatta? e Angelo di Lorentino, *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Bartolomeo*, inizi XVI secolo, Museo della Pieve di San Giuliano, Castiglion Fiorentino.



Fig.12 - Angelo di Lorentino, *Madonna col Bambino*, primo decennio del secolo XVI, chiesa della Madonna della Neve, Laterina.



Fig.13 - Angelo di Lorentino, *Cristo Risorto, Madonna col Bambino e un angelo, Sante Flora e Lucilla*, 1512 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.





Fig.14 - Angelo di Lorentino, *Madonna col Bambino e i santi Bernardo e Benedetto*, 1512, chiesa di San Bernardo, Arezzo.



Fig.15 - Niccolò Soggi, *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Giovanni Battista, Bernardo, Antonio abate, Francesco e angeli*, 1501, chiesa di San Francesco, Arezzo.





Fig.16 - Domenico Pecori, Niccolò Soggi e Fernando de Coca?, *Circoncisione*, vecchia foto prima dello smembramento, 1506-1511, chiesa di Sant'Agostino, Arezzo.



Fig.17 - Domenico Pecori, Niccolò Soggi e Fernando de Coca?, *Circoncisione*, 1506-1511, chiesa di Sant'Agostino, Arezzo.



Fig.18 - Domenico Pecori, Niccolò Soggi e Fernando de Coca, *Madonna della Misericordia*, 1511 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.





Fig.19 - Domenico Pecori, Angelo Capanna e Niccolò Soggi, *Sagra Conversazione* (Pala Marinelli), 1520 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.





Fig.20 - Domenico Pecori, *Madonna col Bambino fra i santi Donato, Lorentino, Pergentino e Satiro (o Antonio?)*, 1520-1522 c., Museo Diocesano, Arezzo.





Fig.21 - Niccolò Soggi, *Adorazione dei pastori*, entro il 1521, chiesa della Santissima Annunziata, Arezzo.





Fig.22 - Niccolò Soggi, *Miracolo della Madonna della Neve*, entro il 1524, Museo Diocesano, Arezzo.





Fig.23 - Niccolò Soggi, *Compianto sul Cristo morto*, 1528-1529 c., Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.



Fig.24 - Lunettone di destra dell'atrio, chiesa della Santissima Annunziata, Arezzo.



Fig.25 - Niccolò Soggi, *Visione di Ottaviano*, 1527-1528, chiesa della Santissima Annunziata, Arezzo.



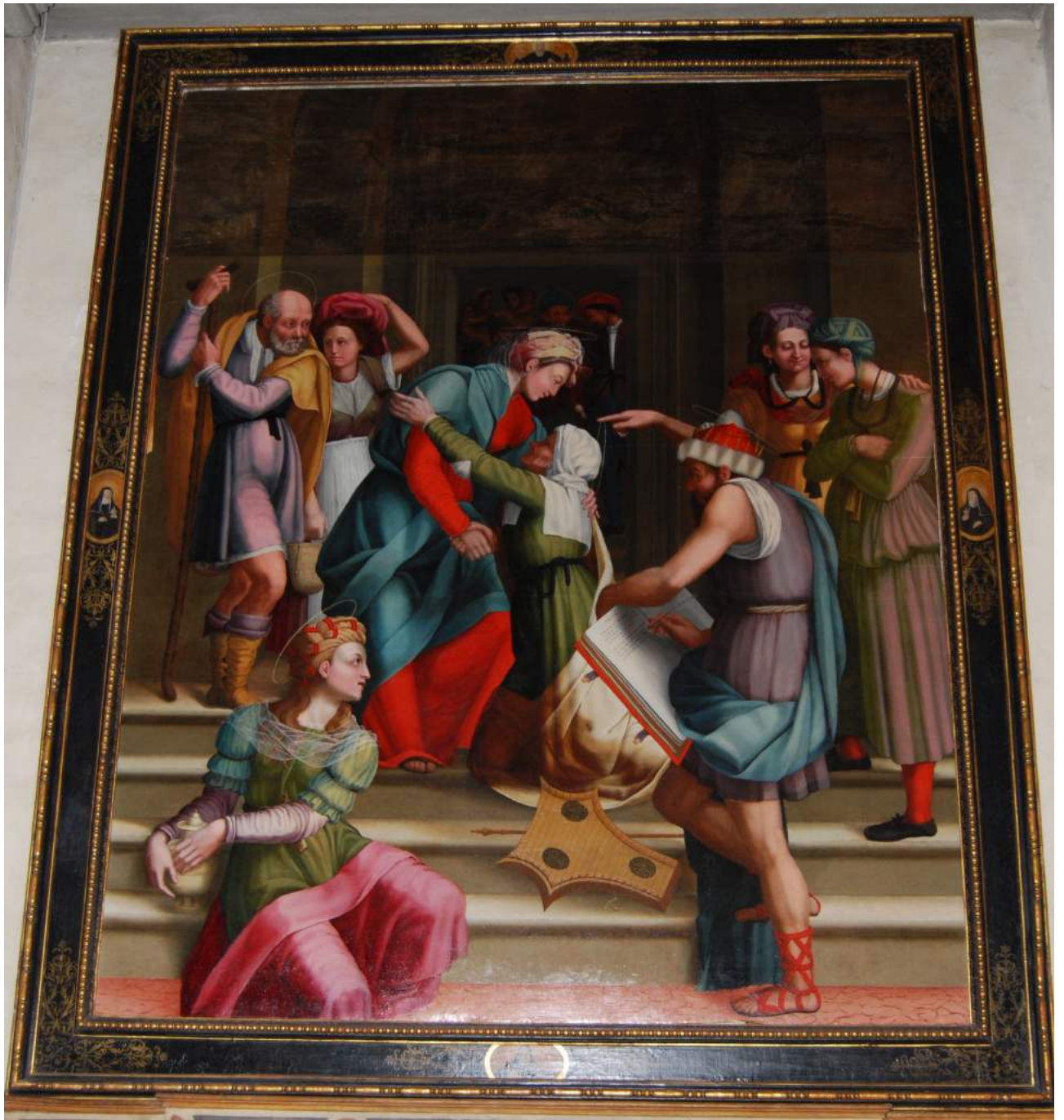


Fig.26 - Giovanni Antonio Lappoli, *Visitazione tra i Santi Cipriano, Maria Maddalena e Re David*, 1524-1526, Badia delle sante Flora e Lucilla, Arezzo.





Fig.27 - Giovanni Antonio Lappoli, *Adorazione dei Magi con i Santi Francesco e Antonio da Padova*, 1527, chiesa di San Francesco, Arezzo.



Fig.28 - Giovanni Antonio Lappoli, *Madonna col Bambino e i santi Bartolomeo e Matteo*, 1530-1534 c., chiesa di Santa Maria del Sasso, Bibbiena.



Fig.29 - Giovanni Antonio Lappoli, *Immacolata Concezione*, 1545, Pinacoteca Crociani, Montepulciano.



Fig.30 - Giovanni Antonio Lappoli?, *Ritratto di gentiluomo*, anni Venti del secolo XVI, Metropolitan Museum of Art, New York.





Fig.31 - Giovanni Antonio Lappoli?, *Battaglia*, anni Venti del secolo XVI, National Gallery, Londra.

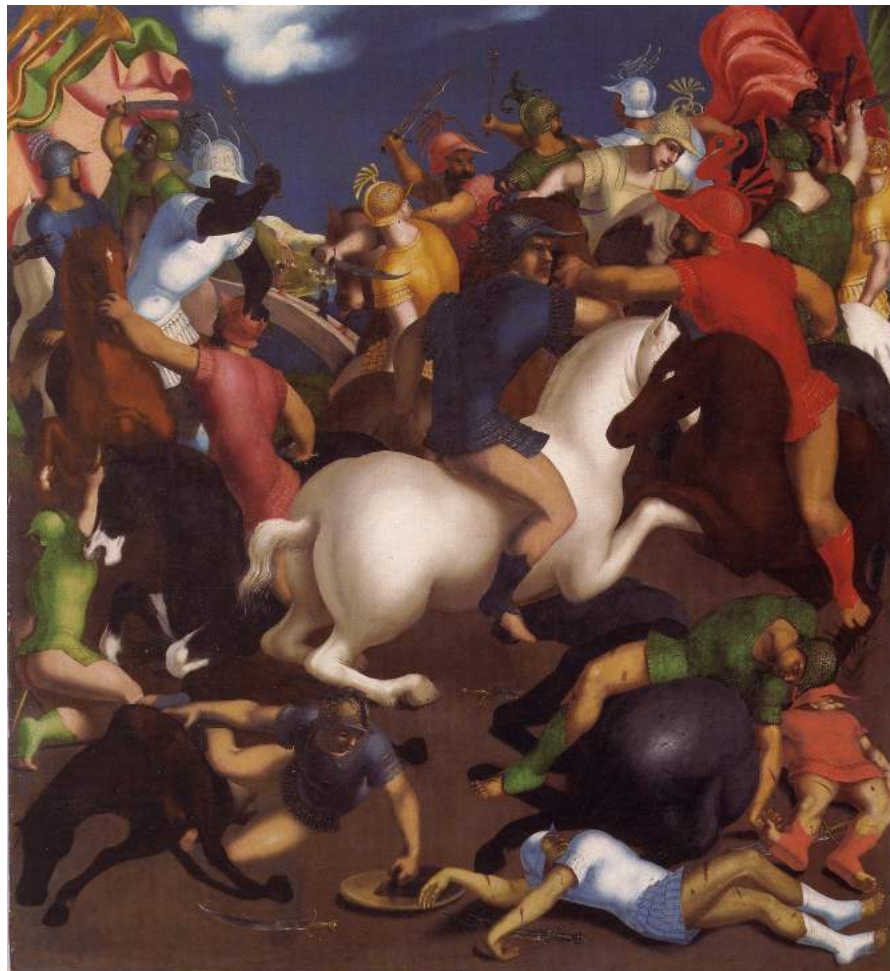


Fig.32 - Giovanni Antonio Lappoli?, *Battaglia*, anni Venti del secolo XVI, Walters Art Gallery, Baltimora.



Fig.33 - Rosso Fiorentino, *Trono di Salomone*, disegno preparatorio, 1528-1529, Museo Bonnat, Bayonne.



Fig.34 - Rosso Fiorentino, *Madonna della Misericordia*, disegno preparatorio, 1528-1529, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Parigi.





Fig.35 - Rosso Fiorentino, *Progetto per un altare*, disegno, 1529, British Museum, Londra.



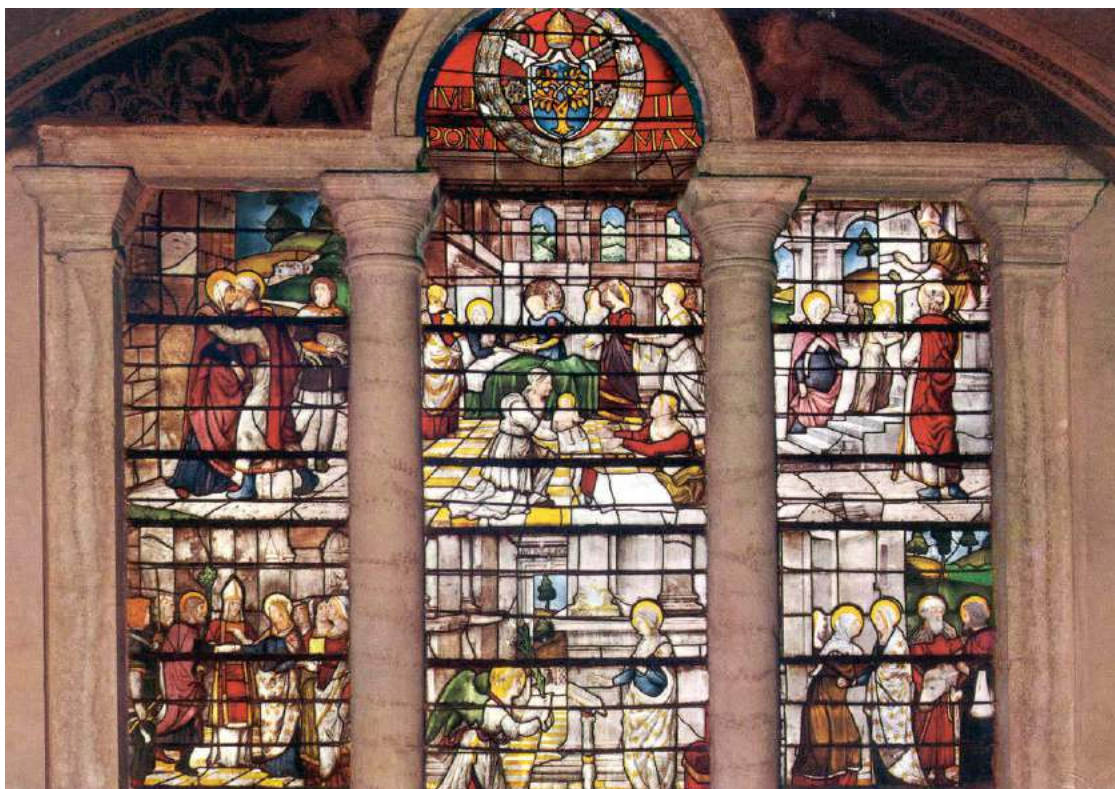


Fig.36 - Guillaume de Marcillat e Maestro Claudio, *Storie della Vergine*, 1508-1510, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.

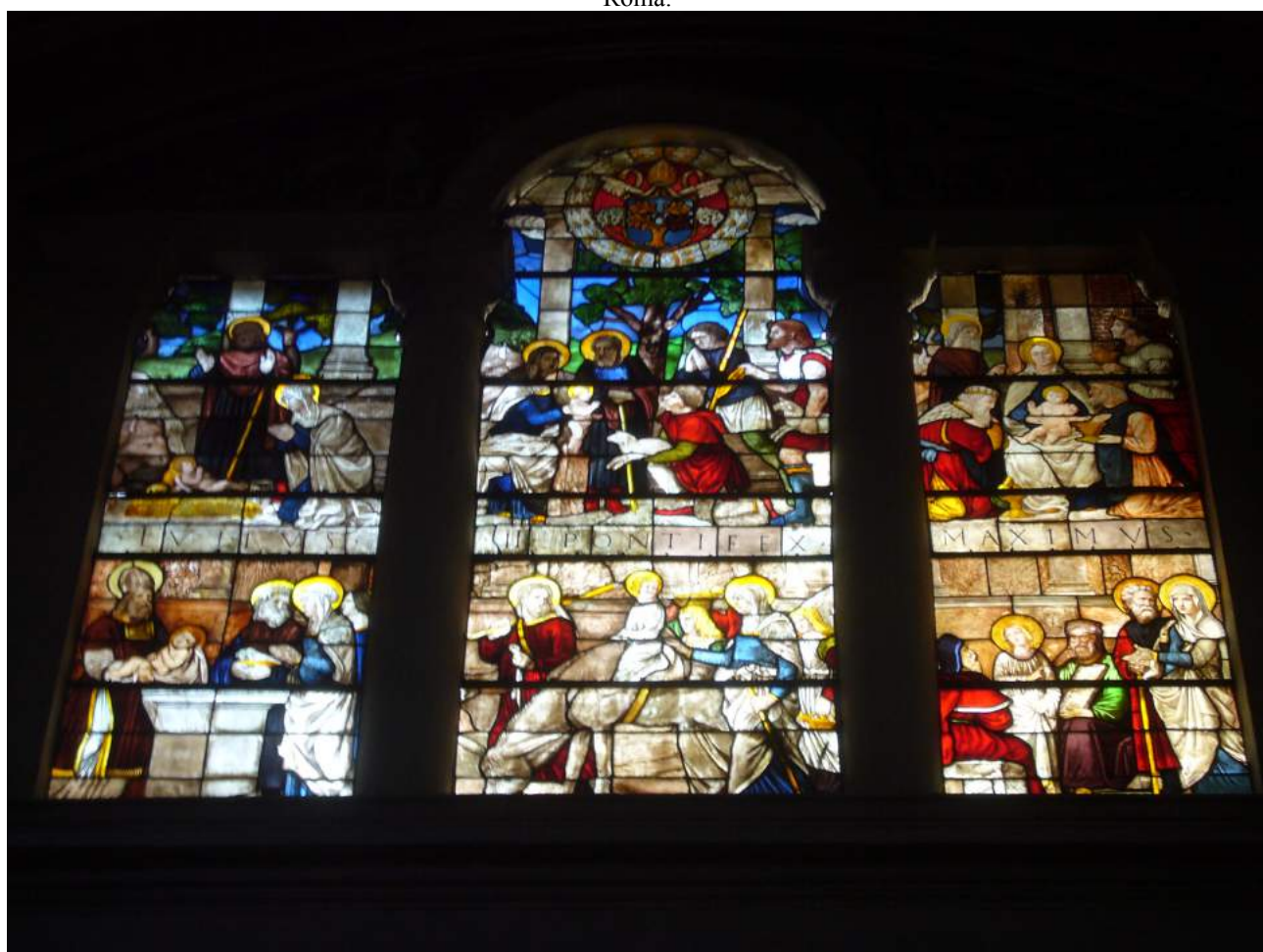


Fig.37a - Guillaume de Marcillat e Maestro Claudio, *Storie dell'infanzia di Gesù*, 1508-1510, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.





Fig.37b - Guillaume de Marcillat e Maestro Claudio, *Storie dell'infanzia di Gesù*, particolare (*Adorazione dei pastori e Fuga in Egitto*), 1508-1510, chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma.



Fig.38 - Guillaume de Marcillat, *Discesa dello Spirito Santo*, 1518, Duomo, Arezzo.



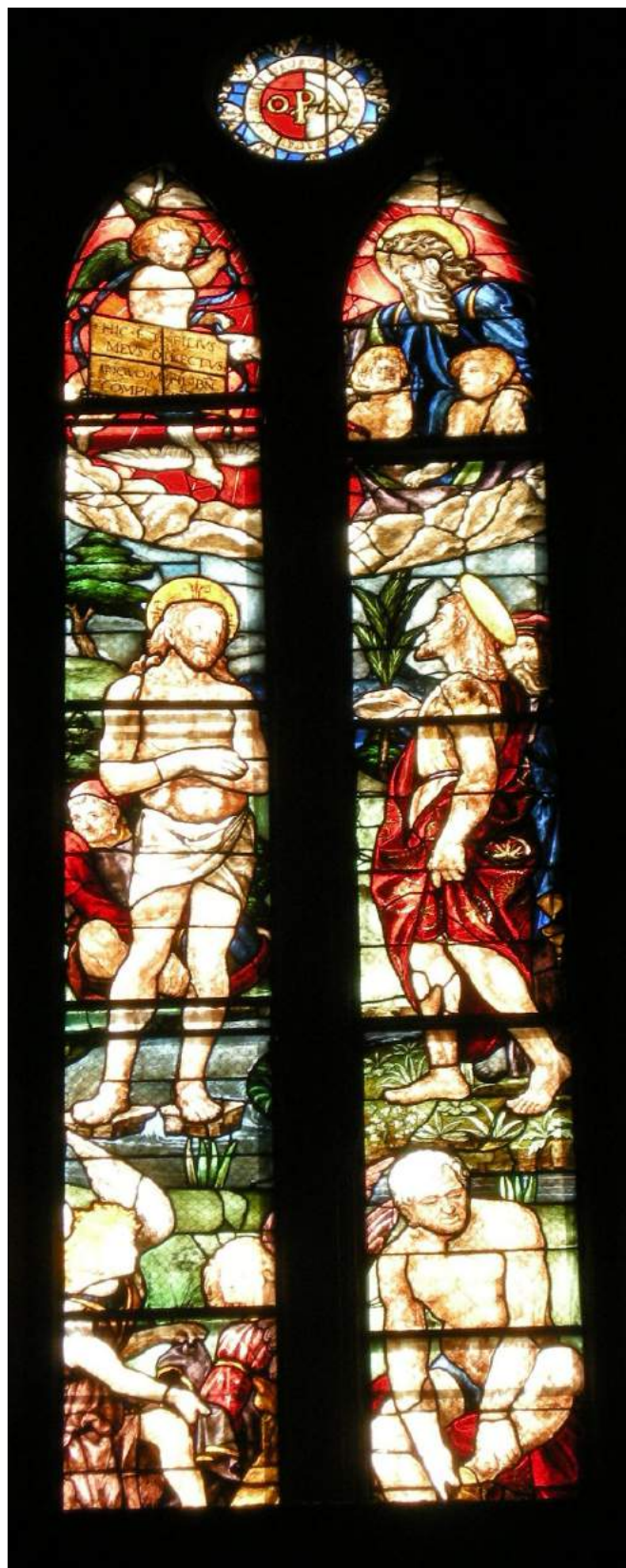


Fig.39 - Guillaume de Marcillat, *Battesimo di Cristo*, 1519, Duomo, Arezzo.



Fig.40 - Guillaume de Marcillat, *Battesimo di Cristo*, particolare, 1519, Duomo, Arezzo.



Fig.41 - Guillaume de Marcillat, *Vocazione di San Matteo*, 1520 c., Duomo, Arezzo.



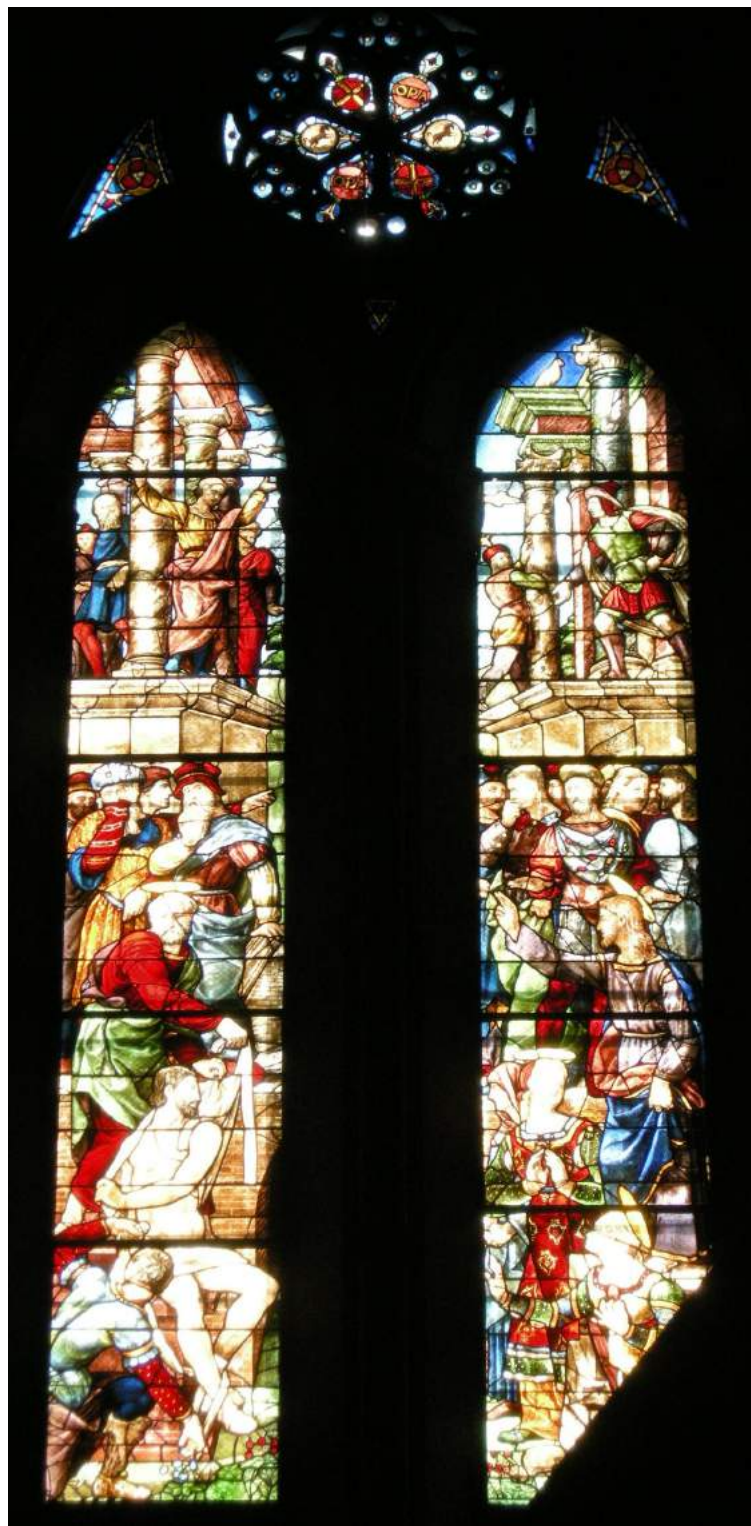


Fig.42 - Guillaume de Marcillat, *Resurrezione di Lazzaro*, 1520 c., Duomo, Arezzo.

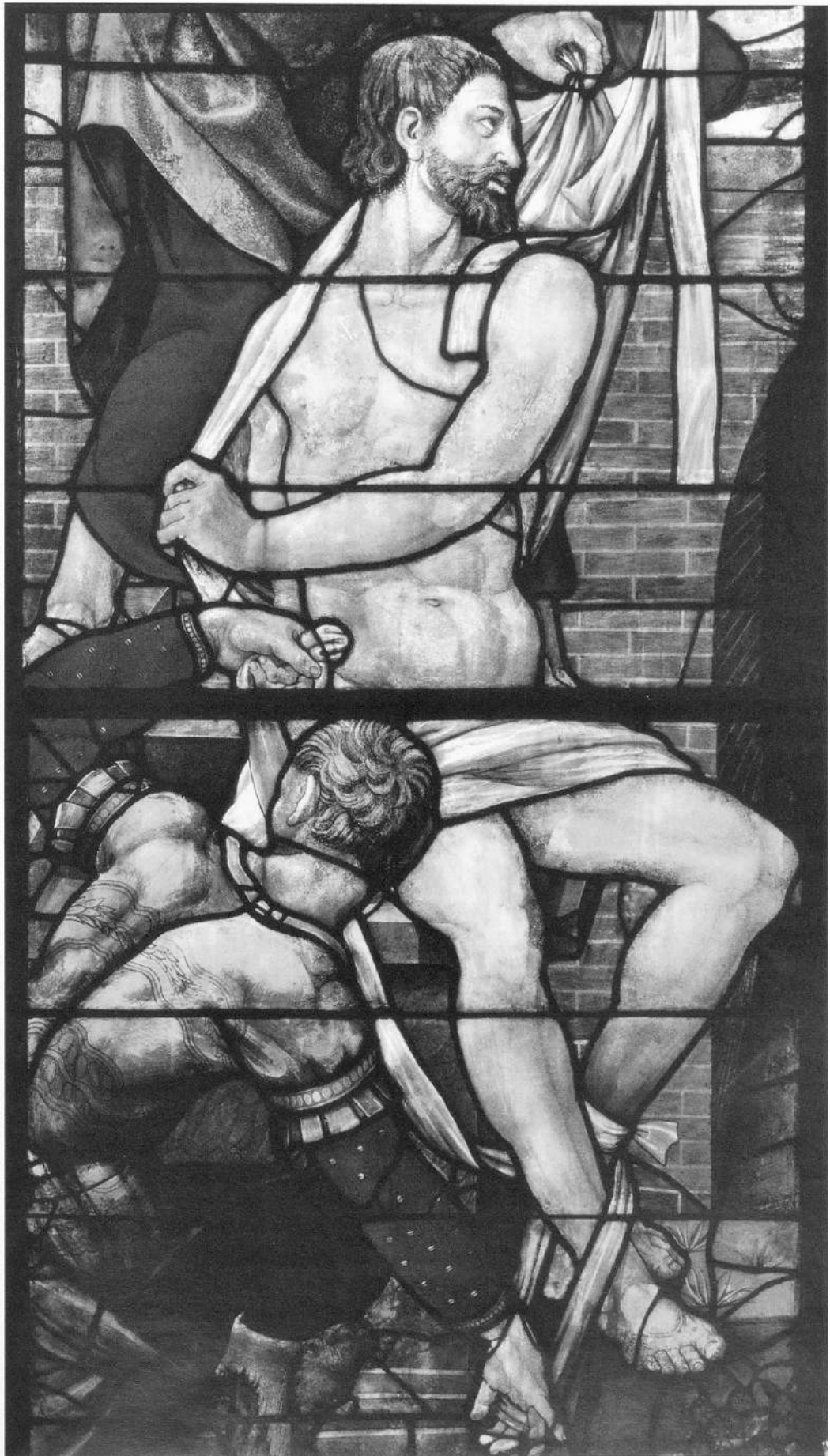


Fig.43a - Guillaume de Marcillat, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, 1520 c., Duomo, Arezzo.





Fig.43b - Sebastiano del Piombo, *Resurrezione di Lazzaro*, 1517-1519, National Gallery, Londra.



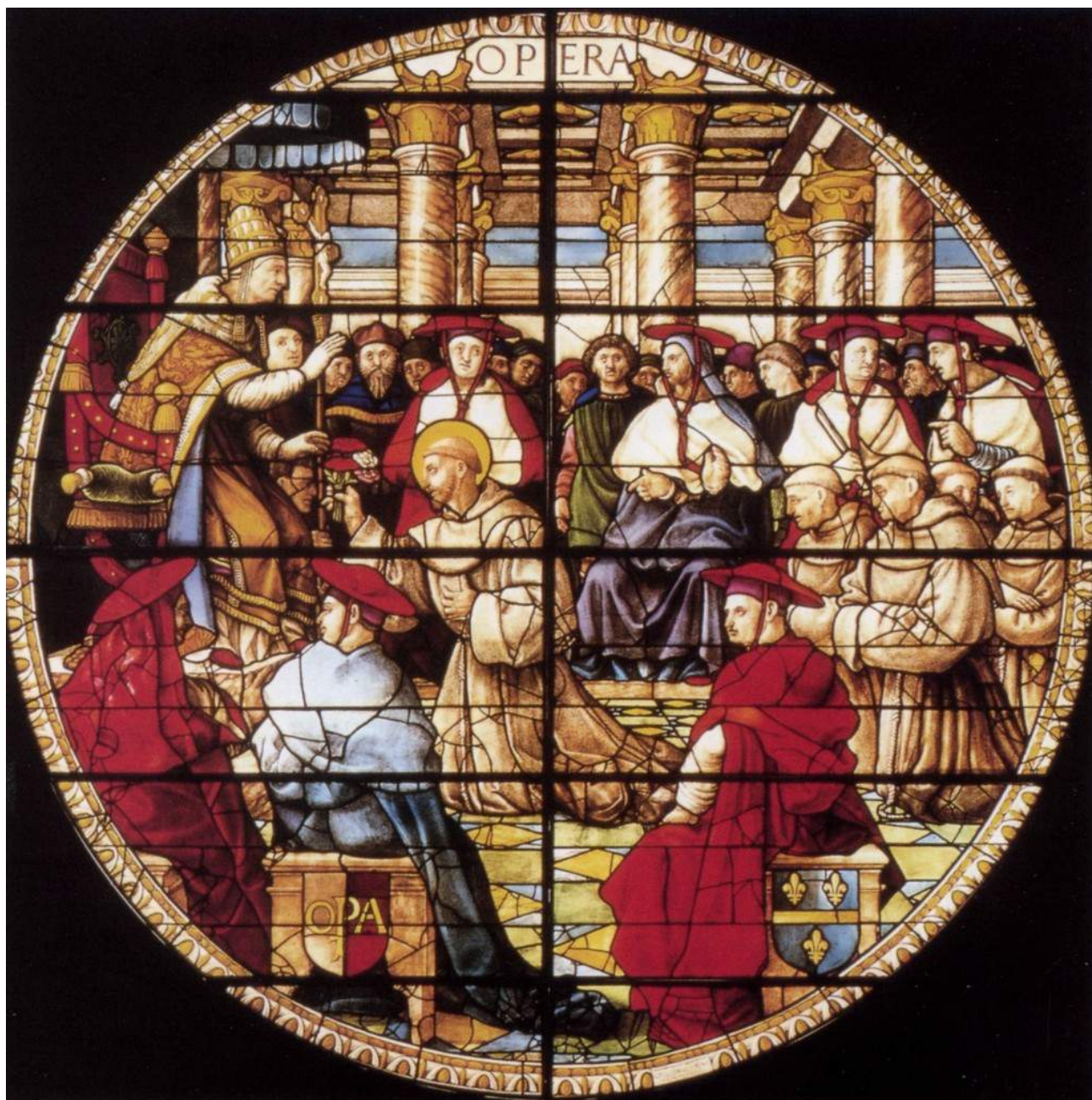


Fig.44 - Guillaume de Marcillat, *San Francesco che dona le rose di gennaio a Onorio III*, 1524, chiesa di San Francesco, Arezzo.





Fig.45 - Guillaume de Marcillat, *Assunzione della Vergine*, 1525, chiesa della Santissima Annunziata, Arezzo.





Fig.46 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Triboniano che consegna le pandette a Giustiniano*, 1511, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani.



Fig.47 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Episodi del Vecchio Testamento*, 1511 c., volta della Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani.





Fig.48 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Telamone*, 1512 c., Stanza di Eliodoro, Musei Vaticani.



Fig.49 - Pittore raffaellesco, *Adorazione dei Magi*, frammento, primo quarto del secolo XVI, collezione privata.





Fig.50 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Creazione del Sole e della Luna*, 1518-1519, Logge Vaticane.



Fig.51 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Isacco che rifiuta la benedizione a Esaù*, 1518-1519, Logge Vaticane.





Fig.52 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Roveto ardente*, 1518-1519, Logge Vaticane.



Fig.53 - Scuola di Raffaello Sanzio, *Unzione di Davide*, 1518-1519, Logge Vaticane.





Fig.54 - Guillaume de Marcillat, *Alessandro che doma Bucefalo*, particolari, 1520 c., Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane, Villa Farnesina, Roma.





Fig.55 - Girolamo Genga?, *Lavanda dei piedi*, 1513-1518 c., Musée des Beaux-Arts, Strasburgo.



Fig.56 - Scuola di Raffaello (Giovan Francesco Penni e Giulio Romano), *Pala di Monteluce*, particolare, 1523 c.-1525, Pinacoteca, Musei Vaticani.





Fig.57 - Vista generale delle volte della navata centrale, Duomo, Arezzo.





Fig.58 - Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Creazione di Eva*, 1521 c., particolare della volta della prima campata, navata centrale, Duomo, Arezzo.



Fig.59 - Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Sogno di Giacobbe*, 1524 c., particolare della volta della seconda campata, navata centrale, Duomo, Arezzo.





Fig.60 - Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Mosè mostra le tavole della Legge*, 1525-1526 c., particolare della volta della terza campata, navata centrale, Duomo, Arezzo.



Fig.61 - Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1527-1528 c., particolare della prima volta della navata sinistra, Duomo, Arezzo.





Fig.62 - Guillaume de Marcillat, *Assunzione della Vergine*, 1523-1525, chiesa di San Francesco, Arezzo.

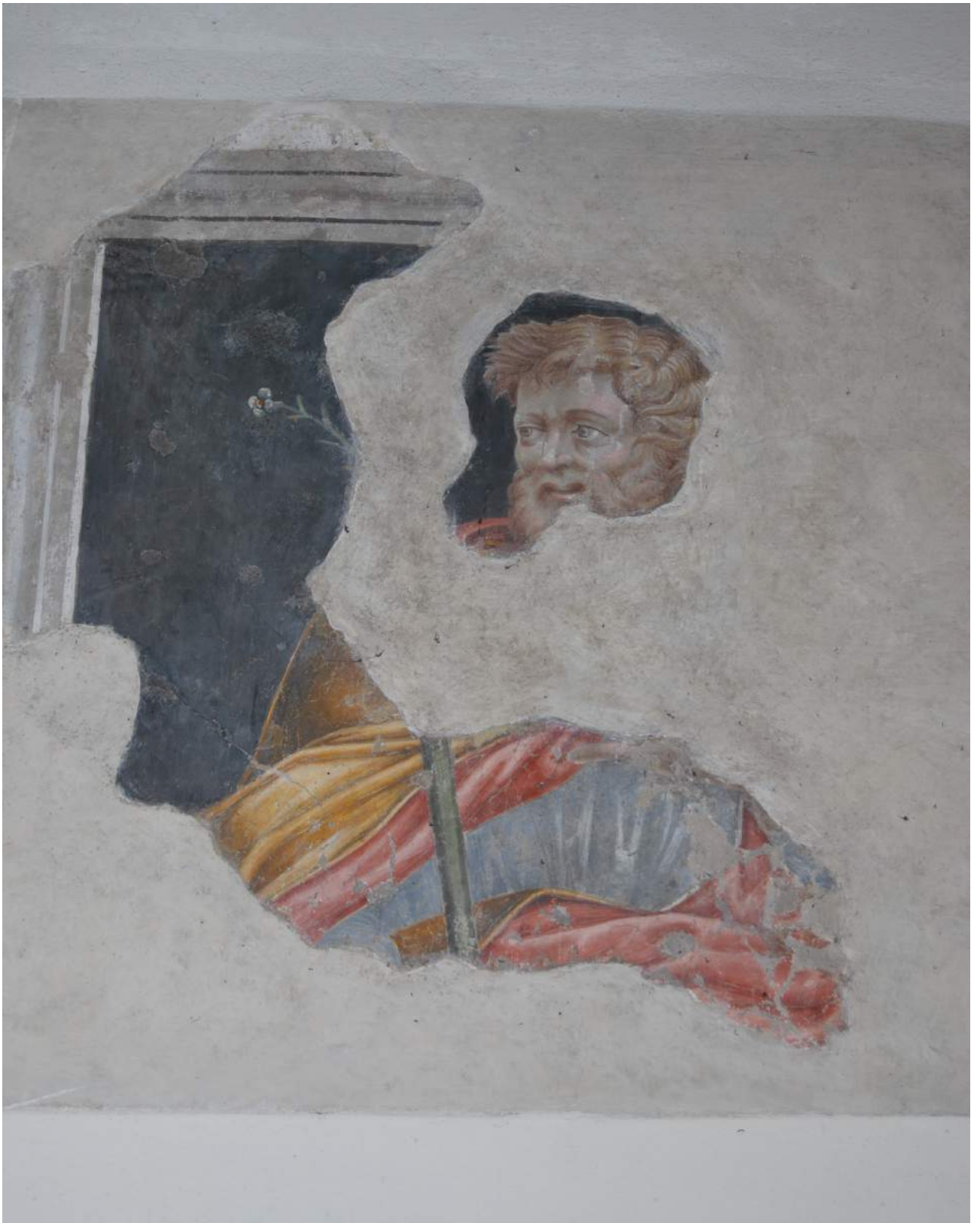


Fig.63 - Guillaume de Marcillat, *San Giuseppe*, 1525-1526 c. (?), chiesa di San Francesco, Arezzo.





Fig.64 - a sinistra: Guillaume de Marcillat, *San Giuseppe*, 1525-1526 c. (?), chiesa di San Francesco, Arezzo; a destra: Guillaume de Marcillat, *Adorazione dei Magi*, particolare (San Giuseppe), 1526-1527 c., prima volta della navata laterale sinistra, Duomo, Arezzo.



Fig.65 - Guillaume de Marcillat, *Annunciazione e Santi*, 1524-1526, Museo, La Verna (già convento di Santa Margherita e chiesa di Sargiano, Arezzo).





Fig.66 - Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Annunciazione*, 1526-1527 c., particolare della prima volta della navata laterale sinistra, Duomo, Arezzo.



Fig.67 - Guillaume de Marcillat, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, 1528-1529, Gemäldegalerie, Berlino (già in San Francesco ad Arezzo, Cappella della Concezione).





Fig.68 - Ritratto di Guillaume de Marcillat, *Le Vite*, Giorgio Vasari, 1568.



Fig.69 - Raffaello Sanzio, *Parnaso*, particolare (Musa Calliope), 1510-1511, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani.



Fig.70 - a sinistra: Andrea del Sarto, *Assunta Passerini*, particolare (San Nicola), 1526-1528, Galleria Palatina, Firenze (già in Santa Maria dei Servi fuori le mura a Cortona); a destra: Guillaume de Marcillat, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, particolare (Sant'Agostino), 1528-1529, Gemäldegalerie, Berlino (già in San Francesco ad Arezzo).



Fig.71 - Rosso Fiorentino, *Pala Dei*, particolare (Sant'Agostino), 1522, Galleria Palatina, Firenze.





Fig.72 - Cappella di San Gregorio (già Chateauvillain), chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.73a - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.

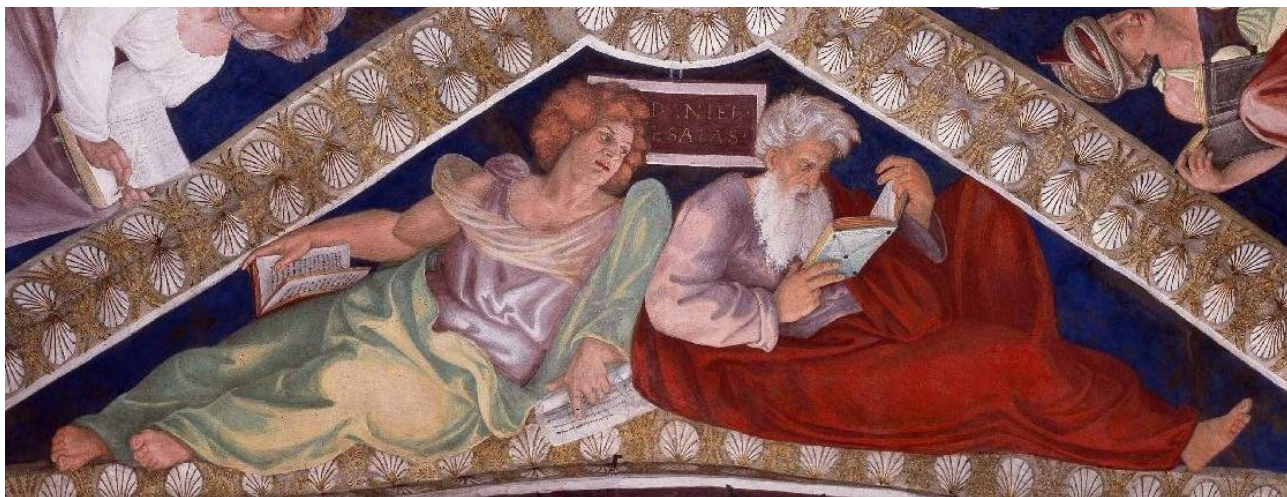


Fig.73b - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Daniele e Isaia), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.



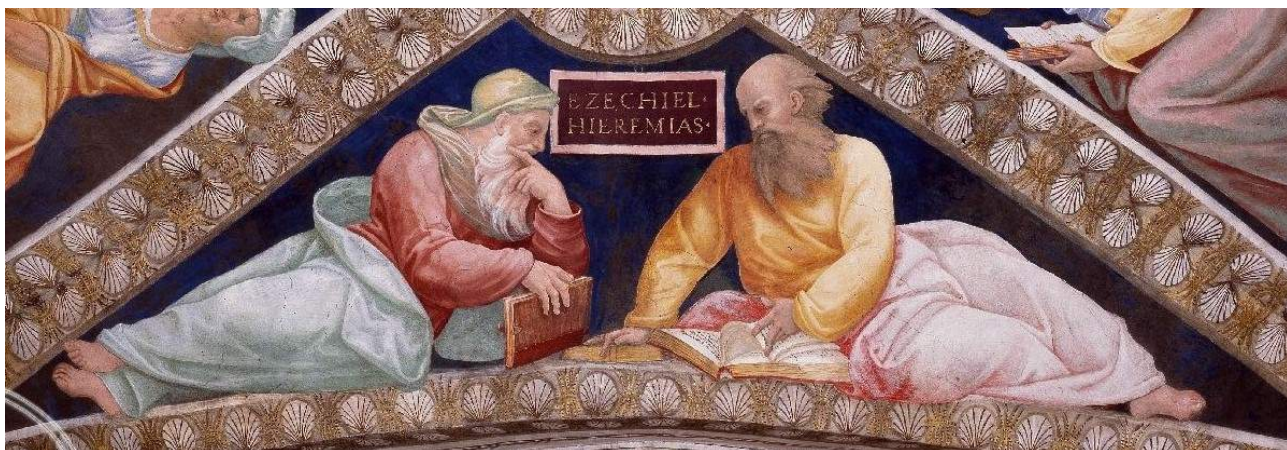


Fig.73c - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Ezechiele e Geremia), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.



Fig.73d - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibille Libica e Cumana), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.73e - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibille Persica e Delfica), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.



Fig.74 - Guillaume de Marcillat (?) e collaboratori, *Annunciazione*, 1529, cappella di San Gregorio, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.75 - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Apparizione di San Michele sul Gargano, episodio del toro*, 1528-1529, cappella di San Gregorio, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.76 - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Apparizione di San Michele sul monte Tomba, processione del Vescovo Aubert*, 1528-1529, cappella di San Gregorio, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.77 - Guillaume de Marcillat (?) e collaboratori, *Apparizione di San Michele Arcangelo sul Mausoleo di Adriano, processione di San Gregorio Magno*, 1529, cappella di San Gregorio, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.78 - Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), particolari degli affreschi della cappella di San Gregorio attorno all'oculo, 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma





Fig. 79 - in alto: Guillaume de Marcillat, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, particolare, 1528-1529, Gemäldegalerie, Berlino (già in San Francesco ad Arezzo); in basso: Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Daniele e Isaia), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.



Fig.80 - a sinistra: Guillaume de Marcillat, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, particolare (serpente), 1528-1529, Gemäldegalerie, Berlino (già in San Francesco ad Arezzo); a destra: Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibilla Libica), volta della cappella di San Gregorio (già Chateauvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.





Fig.81 - in alto: Guillaume de Marcillat, *Assunzione della Vergine*, particolare, 1523-1525, chiesa di San Francesco, Arezzo; in basso: Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibilla Libica), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma.

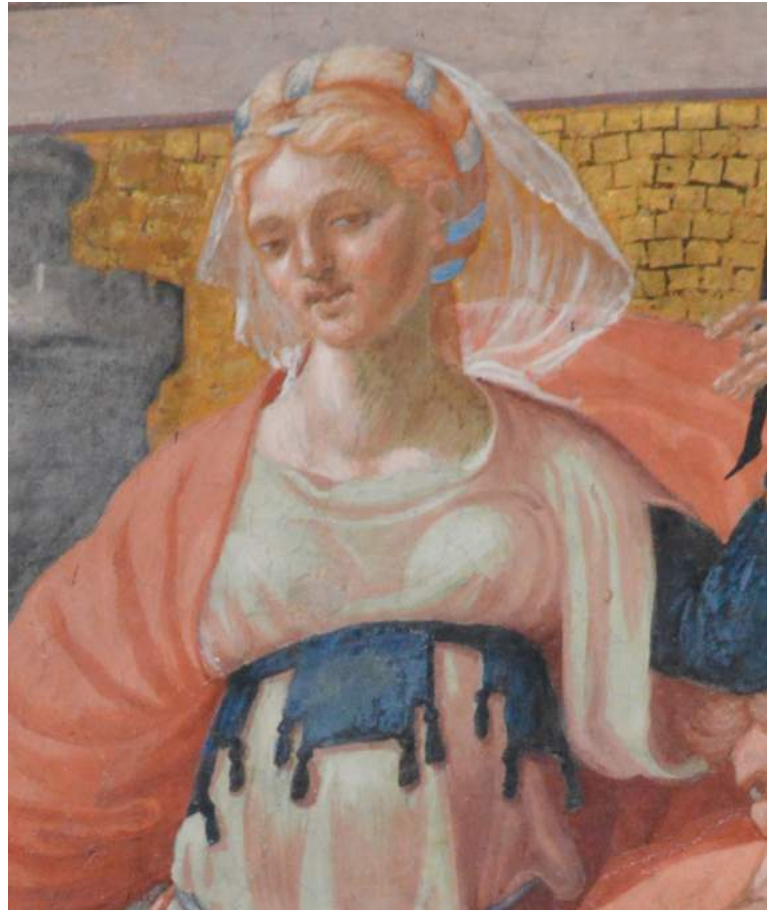


Fig.82 - a sinistra: Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibilla Delfica), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma; a destra: Guillaume de Marcillat, *Santa Barbara*, particolare, 1526-1527, prima volta della navata laterale sinistra, Duomo, Arezzo.



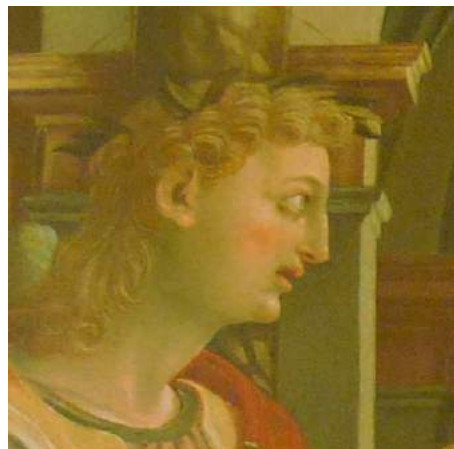


Fig.83 - in alto: Guillaume de Marcillat e collaboratori (?), *Profeti e Sibille*, particolare (Sibilla Persica), volta della cappella di San Gregorio (già Chateaufvillain), 1528-1529, chiesa della Trinità dei Monti, Roma; in mezzo a sinistra: Guillaume de Marcillat, *Fede*, particolare della volta della seconda campata, navata centrale, 1523-1524, Duomo, Arezzo; in mezzo a destra: Guillaume de Marcillat, *Annunciazione e Santi*, particolare (Arcangelo Gabriele), 1524-1526, Museo, La Verna (già convento di Santa Margherita e Chiesa di Sargiano, Arezzo); in basso: Guillaume de Marcillat, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, particolare (Eva), 1528-1529, Gemäldegalerie, Berlino (già in San Francesco ad Arezzo).



Fig.84 - in alto: Guillaume de Marcillat e collaboratori, *Mosè mostra le tavole della Legge*, particolare, 1525-1526 c., volta della terza campata della navata centrale, Duomo, Arezzo; in basso: Guillaume de Marcillat (?) e collaboratori, *Apparizione di San Michele Arcangelo sul Mausoleo di Adriano, processione di San Gregorio Magno*, particolare, 1529, cappella di San Gregorio, Trinità dei Monti, Roma.



# **Bibliografia**

Cortona, Archivio Storico Diocesano di Cortona, libro manoscritto, *Registro dei Testamenti dal 1508 al 1559*.

Cortona, Archivio Storico del Comune di Cortona, libri manoscritti del *Catasto Cortonese del 1525*, 3 voll., mss. C 14 (Terziere di Santa Maria), C 15 (Terziere di San Marco), C 16 (Terziere di San Vincenzo).

Città di Castello, Archivi Storici della Diocesi, Archivio Capitolare, Memorie tifernati, 1: A. Certini, *Origine delle chiese e monasteri di Città di Castello*, ms. del XVIII secolo [ante 1742], c. 50r.

Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca (BCAE), *Notti Coritane, discorsi, notizie, memorie, annotazioni fatte nell'antichissima Città di Cortona. In varie conversazioni di Letterati per conservarsi nella nobilissima e celebre Accademia Etrusca, Principiate l'anno MDCCXLIV*, mss. 433-444 BCAE, 1744-1755.

## **Vasari 1568, ed. 1759-1760**

G. Vasari, *Le Vite*, ed. a cura di G. Bottari, 3 voll., Roma 1759-1760.

## **Sernini Cucciatti 1765**

G. G. Sernini Cucciatti, *Notizie de' Cortonesi Illustri*, ms. 403 BCAE, Cortona 1765.

## **Mariotti 1788**

A. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia 1788.

## **Vasari 1568, ed. 1791-1794**

G. Vasari, *Le Vite*, ed. a cura di G. Della Valle, 11 voll., Siena 1791-1794.

## **Pinucci 1792**

G. Pinucci, *Memorie storiche della sacra immagine di Maria Santissima detta delle Grazie che si venera nella chiesa volgarmente chiamata del Calcinajo presso la città di Cortona*, Firenze 1792.

## **Lanzi 1809**

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968.

## **Manciati 1827**

G. B. Manciati, *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona. Ad uso specialmente dei forestieri*, Foligno 1827.

## **Muzi 1843**

G. Muzi, *Memorie ecclesiastiche di Città di Castello: con dissertazione preliminare sull'antichità ed antiche denominazioni di detta città*, III, Città di Castello 1843.

## **Fabbrini seconda metà XIX secolo**

N. Fabbrini, *Vite d'illustri cortonesi*, seconda metà secolo XIX, mss. 704-705-706 BCAE, 3 voll.

**Pila Carocci 1860 c.**

L. Pila Carocci, *Cronaca spoletina*, Spoleto 1860 c.

**Crowe, Cavalcaselle 1864**

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, London, ed. cons. London 1914.

Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 2242: M. Guardabassi, *Inventario e descrizione degli oggetti di Belle Arti rinvenuti nelle Chiese o Case delle Corporazioni e Collegiate soppresse dell'Umbria*, Perugia 1868, c. 15r.

**Mancini 1868**

G. Mancini, *Notizie sulla chiesa del Calcinaio*, Cortona 1868.

**Rossi 1872**

A. Rossi, *Un'invetriata di due maestri cortonesi*, in « Giornale di erudizione artistica », I, 1872, pp.83-84.

**Passerini 1874**

L. Passerini, *Storia e genealogia delle famiglie Passerini e De' Rilli*, Firenze 1874, pp. 24-31.

**Rossi 1875**

A. Rossi, *In memoria di pagamento fatto in Roma nel 1519 a tre pittori ignoti*, in «Giornale di erudizione artistica», IV, 1875, p. 116.

**Vasari 1568, ed. 1878-1885**

G. Vasari, *Le Vite*, ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

**Gnoli 1894**

D. Gnoli, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", vol. XVII, Roma 1894.

**Brogi 1897**

F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1863)*, Siena 1897.

**Mancini 1897**

G. Mancini, *Cortona nel Medio Evo*, Firenze 1897.

**Mancini 1898**

G. Mancini, *Contributo dei Cortonesi alla coltura Italiana*, Firenze 1898.

**Della Cella 1900**

A.Della Cella, *Cortona Antica*, Cortona 1900.

**Mancini 1903**

G. Mancini, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze 1903.

**Mancini 1909**

G. Mancini, *Guglielmo de Marcillat. Francese insuperato pittore sul vetro*, Firenze 1909.



**Salmi 1911**

M. Salmi, *Un umile pittore dei primi del Cinquecento, Angelo di Lorentino d'Andrea*, in "L'Arte", XIV, 1911, pp. 122-128.

**Gnoli 1917**

U. Gnoli, *Raffaello e la Incoronazione di Monteluca*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XI, 1917, pp. 133-154.

**Gnoli 1923**

U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923.

**Salmi 1923**

M. Salmi, *Tommaso Barnabei detto il Papacello*, in « Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione », 1922/23, 16, pp. 167-182.

**Venturi 1926**

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 2, Milano 1926.

**Clark 1930**

K. Clark, *Italian Drawings exhibited at Burlington House*, in "The Burlington Magazine", LVI (1930), pp. 175-187.

**Salmi 1941**

M. Salmi, *Contributi aretini alla storia dell'arte*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 30/31, 1941, pp. 78-88.

**Pouncey 1946**

P. Pouncey, *Vincenzo Tamagni at Siena*, in "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 1946, pp. 3-8.

**Thieme, Becker 1947**

U. Thieme, F. Becker, *Kunstler Lexicon*, Lipsia 1947.

**Salmi 1950**

M. Salmi, *Luca Signorelli a Morra*, in "Rivista d'arte", XXVI, 1950, pp. 131-147.

**Salmi 1953**

M. Salmi, *Luca Signorelli*, Novara 1953.

**Del Vita 1959**

A. Del Vita, *Guida storico-artistico-commerciale di Castiglione Fiorentino*, Arezzo 1959 (I edizione, Roma-Milano 1920).

**Belli Barsali 1961**

I. Belli Barsali, *Angelo di Lorentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 3, Roma 1961, pp. 229-230.

**Frescucci 1965**

B. Frescucci, *Il Palazzone*, Sondrio 1965.

**Shearman 1965**

J. K. G. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford 1965.

**Vasari 1568, ed. 1966-1987**

G. Vasari, *Le Vite*, nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, 6 voll., Firenze 1966-1987.

**Frommel 1967**

C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967.

**Dacos 1970**

N. Dacos, [Recensione di:] Frommel, Christoph Luitpold: *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "The art bulletin", 52, 1970, pp. 442-445.

**Romano 1970**

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino 1970.

**Ragghianti 1972**

C. L. Ragghianti, *Pertinenze francesi nel cinquecento*, in "Critica d'arte", N.S. 19, 1972, 122, pp. 3-92.

**Dacos 1976**

N. Dacos, *Vincenzo Tamagni a Roma*, in "Prospettiva", 7, 1976, pp. 46-51.

**Tafi 1978**

A. Tafi, *Immagine di Arezzo*, Arezzo 1978.

*The illustrated Bartsch*, 96 voll., New York 1978-2014.

**Sapori 1979**

G. Saponi, *Jacopo Siculo e Giuseppe Racani*, in "Spoletium", XXI, 24, dicembre 1979, pp. 87-91.

**Atherly 1980**

S. Atherly, *Marcillat's Cortona Nativity*, in "Bulletin of Detroit Institute of Arts", 58, 1980, pp. 72-82.

**Procacci 1980**

U. Procacci, *Di Jacone Scolare di Andrea del Sarto*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona", 11, Pisa 1980, pp. 447-473.

**Sapori 1980**

G. Saponi, *Rinascimento tra centro e periferia: il "pittore di Francesco Eroli"*, in "Paragone. Arte", 363, 31, 1980, pp. 3-20.

**Scarpellini 1981**

P. Scarpellini, *Giovanni Battista Caporali e la cultura artistica perugina nella prima metà del Cinquecento*, in *Arte e Musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, atti del XII Convegno di Studi Umbri, Gubbio-Gualdo Tadino 1979, Perugia 1981, pp. 21-79.



**Cardile 1982**

P. J. Cardile (ed. a cura di), *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento*, dal manoscritto di G. G. Sernini Cucciatti, Cortona 1982.

**Chastel 1983**

A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983.

**Frescucci 1983**

B. Frescucci, *Le chiese cortonesi*, Arezzo 1983.

**Sapori 1983**

G. Sapori, Scheda n. 29, in *Arte in Valnerina e nello Spolefino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra, Spoleto 25 giugno - 30 agosto 1983, Roma 1983, pp. 85-88.

**Benazzi 1984**

G. Benazzi, *L'Incoronazione di Jacopo Siculo tra dispersione e conservazione*, in *Jacopo Siculo. L'Incoronazione di Norcia*, catalogo della mostra (Spoleto 30 giugno-29 luglio 1984), Roma 1984, pp. 5-13.

**Sapori 1984**

G. Sapori, *La pala di Norcia nel percorso di Jacopo Siculo*, in *Jacopo Siculo. L'Incoronazione di Norcia*, catalogo della mostra (Spoleto 30 giugno-29 luglio 1984), Roma 1984, pp. 14-22.

**Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti 1985**

G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

**Colombi Ferretti 1985**

A. Colombi Ferretti, *Girolamo Genga e l'altare di Sant'Agostino a Cesena*, Bologna 1985.

**Santi 1985**

F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secc. XV-XVI*, Roma 1985.

**Frescucci 1986**

B. Frescucci, *La chiesa di San Michele Arcangiolo a Metelliano di Cortona. Monumento Romanico Bizantino*, Cortona 1986.

**Shearman 1986**

J. K. G. Shearman, *Gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina*, in *La Cappella Sistina*, Novara 1986, pp. 88-91.

**Cappelli 1987**

R. Cappelli, *La Madonna del Soccorso: sulla scia dei ricordi*, Siena 1987.

**Dacos 1987**

N. Dacos, *Un romaniste français méconnu: Guillaume de Marcillat*, in *Il se rendit en Italie*, Roma 1987, pp. 135-147.

**Dacos 1987a**

N. Dacos, *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, Scena, Architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 469-490.

**Mancini 1987**

F. F. Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Milano 1987.

**Sapori 1987**

G. Sapori, *Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, Scena, Architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 551-568.

**Centrodi 1988**

G. Centrodi, *Pittura a Monte San Savino*, Firenze 1988.

**Gori Sassoli 1988**

M. Gori Sassoli, *Di un misconosciuto raffaellesco e preteso signorelliano: Tommaso Bernabei da Cortona detto il Papacello*, in "Bollettino d'Arte", 6, LXXIII, 1988, 47, pp.17-34.

**Rossi 1988**

G. Rossi, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 2. Scultura e arti decorative*, a cura di F. F. Mancini, Città di Castello 1988, p. 93.

**Pazzagli 1989**

P. Pazzagli, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti*, a cura di F. F. Mancini, I, Città di Castello 1989, pp. 188-189 e pp. 218-219.

**Tafi 1989**

A. Tafi, *Immagine di Cortona*, Cortona 1989.

**Todini 1989**

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

**Cherici 1990**

A. Cherici, *Dalla Compagnia della Trinità all'Arciconfraternita della Misericordia. Sei secoli di storia aretina*, Arezzo 1990.

**Dacos 1990**

N. Dacos, *Beccafumi e Roma*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra di Siena, Milano 1990, pp. 44-59.

**Kanter 1990**

L. B. Kanter, *The late works of Luca Signorelli and his followers*, Phd Thesis, New York University 1990.

**Sricchia Santoro 1990**

F. Sricchia Santoro, *Per Giovanni da Spoleto*, in "Prospettiva", 53/56, 1988/89(1990), pp. 344-352.

**Wolk-Simon 1990**

L. Wolk-Simon, in *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G. C. Sciolla, catalogo della mostra, Palazzo Reale Torino, Torino 1990, pp. 98-99.



**Cannatà, Giavarina 1991**

R. Cannatà, A. Giavarina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze 1991.

**Dacos 1991**

N. Dacos, *"Anonimo seguace milanese di Leonardo": una proposta per Yañez in Italia*, in *Da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino*; nuove ricerche in margine alla mostra; atti del convegno internazionale di studi, Torino, 24-25 ottobre 1990, Torino 1991, pp. 24-41.

**Martini 1991**

L. Martini, scheda n.5, in *Restauri a Montefollonico*, Siena 1991, pp.42-44.

**Matracchi 1991**

P. Matracchi, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona 1991.

**Casciu 1992**

S. Casciu, *Le opere di Luca Signorelli e della sua scuola*, in *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A. Maetzke, Firenze 1992, pp. 107-135.

**Corsi Miraglia 1992**

C. Corsi Miraglia, *Il museo Diocesano e l'ex chiesa del Gesù*, in *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A. Maetzke, Firenze 1992, pp. 11-14.

**Kanter 1992**

L. B. Kanter, *Aggiunte e documenti per Tommaso Bernabei detto il Papacello*, in "Bollettino d'Arte", 6, LXXVII, 1992, 74/75, pp. 95-102.

**Quirino 1992**

R. Quirino, *Piermatteo Gigli e il suo compagno. Aspetti della pittura spoletina post-spagnese*, in "Spoletium", XXXIII-XXXIV, 36-37, dicembre 1992, pp. 62-71.

**Borri Cristelli 1993**

L. Borri Cristelli, *Appunti su Niccolò Soggi*, in "Antichità viva", 32, 1993, 1, pp. 18-27.

**De Marchi 1993**

A. De Marchi, *Pedanterie pierfrancescane*, in "Prospettiva", 72, 1993 (1994), pp. 84-92.

**Pinelli 1993**

A. Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

**Vasaturo 1993**

R. N. Vasaturo, *Chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano*, Vallombrosa 1993.

**Azzarone 1994**

M. Azzarone, *Gli affreschi della Cappella Chateaufvillain nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma*, in *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, atti del convegno internazionale di Monte Sant'Angelo (18-21 novembre 1992), Bari 1994, pp. 555-564.

**Bruschetti 1994**

C. Bruschetti, *La Chiesa di San Niccolò in Cortona*, Cortona 1994.

**Henry 1994**

T. Henry, "Centro e periferia": *Guillaume de Marcillat and the modernisation of taste in the cathedral of Arezzo*, in "Artibus et historiae", 15, 1994, 29, pp. 55-83.

**Kanter 1994**

L. B. Kanter, *Francesco Signorelli*, in "Arte Cristiana", LXXXII, 1994, pp. 199-212.

**Sapori 1994**

G. Saponi, *Di stanza o di passaggio: pittori del Cinquecento in un'area umbra*, in *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni 1994, pp. 49-103.

**Henry 1995**

T. Henry, *Arezzo's Stistine Ceiling: Guillaume de Marcillat and the frescoes in the Cathedral at Arezzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIX, 1995, pp. 209-257.

**Riebesell 1995**

C. Riebesell, *La Cassetta Farnese*, in *I Farnese*, pp. 58-69.

**Bartalini 1996**

R. Bartalini, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.

**Tambini 1996**

A. Tambini, *Testimonianze inedite di Gaetano Giordani sui dipinti di Rimini e Cesena*, in "Romagna arte e storia", XVI, 46, gennaio-aprile 1996, pp. 82-102.

**Baldini 1997**

N. Baldini, *Niccolò Soggi*, Firenze 1997.

**Franklin 1997**

D. Franklin, *Documents for Giovanni Antonio Lappoli's "Visitation" in Ss. Flora e Lucilla in Arezzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI (1997), pp. 197-205.

**Sapori 1997**

G. Saponi, a cura di, *Museo Comunale di San Francesco a Montone*, Perugia 1997.

**Tanzi 1997**

M. Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia, lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Castelleone, 11 ottobre-30 novembre 1997), Milano 1997.

**Domenech, Sricchia Santoro 1998**

F. B. Domenech, F. Sricchia Santoro, *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio - 30 luglio 1998, Valencia 1998.



**Fattorini 1998**

G. Fattorini, *Alcune questioni di ambito beccafumiano: il "Maestro delle Eroine Chigi Saracini" e il "Capanna senese"*, in *Beccafumi*, a cura di P. Torriti, Milano 1998, pp. 37-51.

**Marchese 1998**

A. G. Marchese, *Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo: pittore del sec. XVI*, Palermo 1998.

**Castelli 1999**

M. C. Castelli, *I tabernacoli di Cortona e del suo territorio*, Cortona 1999.

**Corsi 1999**

J. Corsi, *La cultura romana negli affreschi del Palazzone di Cortona*, in "Bollettino d'informazione" / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti, 33, 1999, 68, pp. 58-64.

**Cordella 2000**

R. Cordella, *San Brizio di Spoleto: la pieve e il santo; storia, arte, territorio*, Spoleto 2000.

**Sapori 2000**

G. Sapori, *La facciata a sgraffito del palazzo Racani a Spoleto*, in *Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del palazzo Racani-Arroni in Spoleto*, Spoleto 2000.

**Bruley, Rauwel 2001**

Y. Bruley, A. Rauwel, *La Trinità dei Monti. Cinquecento anni di presenza francese a Roma*, Roma 2001.

**Henry, Kanter, Testa 2001**

T. Henry, L. B. Kanter, G. Testa, *Luca Signorelli*, Milano 2001.

**Parlato 2001**

E. Parlato, *Giulio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 57, Roma 2001, pp. 37-50.

**Parlato 2001a**

E. Parlato, *Giovanni di Pietro detto lo Spagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 56, Roma 2001, pp. 164-169.

**Teza 2001**

L. Teza, *La decorazione di Palazzo Trinci nel XV e XVI secolo*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Perugia 2001, pp. 537-564.

**Teza 2001a**

L. Teza (a cura di), *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti: la più antica guida di Perugia (1597)*, Firenze 2001.

**Santolini 2001**

S. Santolini, *I pittori del sacro. Pancrazio e Rinaldo Iacovetti da Calvi; una famiglia di pittori umbri tra XV e XVI secolo*, catalogo dell'omonima mostra del 2001 (Calvi, Magliano, Stroncone), Arrone 2001.

**Citter 2002**

C. Citter, *Guida agli edifici sacri della Maremma*, Siena 2002.

**Matracchi 2002**

P. Matracchi, *Il Palazzone di Cortona nelle sue fasi costruttive e proprietarie dalle origini fino ad oggi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", N.S. 34/39, 1999/2002 (2002), pp. 367-370.

**Virde 2002**

G. Virde, *Forme dell'Immacolata Concezione: la vetrata di Michelangelo Urbani allievo di Guillaume de Marcillat nel tempio di S. Biagio a Montepulciano*, in "La Diana", 2002, 3, Siena 2002, pp. 29-99.

**Chiusa 2003**

M. C. Chiusa, *Parmigianino*, Milano 2003.

**Frommel 2003**

C. L. Frommel, *La Villa Farnesina a Roma*, 2 voll., Modena 2003.

**Baldini 2004**

N. Baldini, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004.

**Baldini 2004a**

N. Baldini, *Dopo Piero della Francesca: Bartolomeo della Gatta, Pietro Perugino e Luca Signorelli*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 11-32.

**Bartoli 2004**

M. Bartoli, *Il restauro degli affreschi della pieve di san Brizio di Spoleto*, in "I beni culturali", 12, 2004, 3, pp. 19-24.

**Casciu 2004**

S. Casciu, *Presenze pittoriche della tradizione fiorentina*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 89-105.

**Fagliari Zeni Buchicchio 2004**

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, in "I Quaderni di Gradoli", atti della giornata di studi su *Dipinti murali nella Tuscia tra il XVI e il XVII secolo*, Gradoli 10 novembre 2001, Gradoli 2004, pp. 41-81.

**Falciani 2004**

C. Falciani, *"Le più strane cose del mondo": il Rosso e la diffusione della maniera moderna*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 107-119.

**Giannotti 2004**

A. Giannotti, *Arezzo e Roma*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 49-73.

**Giulietti 2004**

R. Giulietti, *Monte San Savino. Itinerari storico-artistici*, Città di Castello 2004.



**Grasso 2004**

M. Grasso, *Giovanni Antonio Lappoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 63, Roma 2004, pp. 743-745.

**Sapori 2004**

G. Sapori, *Giovanni di Pietro: un pittore spagnolo tra Perugino e Raffaello*, catalogo della mostra di Spoleto, 28 maggio-1 agosto 2004, Milano 2004.

**Virde 2004**

G. Virde, *Le vetrate dipinte: il caso Marcillat*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 75-87.

**Frommel 2005**

C. L. Frommel, "*Ala maniera e uso delj bonj antiquj*": Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in *Baldassarre Peruzzi, 1481 – 1536*, Venezia 2005, pp. 3-82.

**Lilius 2005**

H. Lilius, *Gli affreschi di Villa Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 2005, pp.77-131.

**Chevalier 2006**

B. Chevalier, *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514): Un cardinal-ministre au début de la Renaissance*, Rennes 2006.

**Andanti 2007**

A. Andanti, *Il Duomo. Guida illustrata al Duomo di Arezzo*, Arezzo 2007.

**Castrovinci 2007**

R. Castrovinci, *La sacrestia di S. Pietro in Vincoli: Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni*, in "Storia dell'arte", N.S. 18=118, 2007, pp. 9-30.

**Grassi 2007**

A. Grassi, *Le vetrate di Guillaume de Marcillat nel Duomo d'Arezzo*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2007 (2008), pp. 6-25.

**Baldini 2008**

N. Baldini, *Un ciclo di affreschi del 1499 alla Verna: la cappella del Beato Giovanni e l'attività giovanile di Domenico Pecori*, in "Studi francescani", 105, 2008, 1/2, pp. 149-179.

**Dacos 2008**

N. Dacos, *Le Logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008.

**Favetti 2008**

C. Favetti, *Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo pittore (Giuliana 1490 - Rieti 1544)*, Ferentillo 2008.

**Mochi Onori, Vodret Adamo 2008**

L. Mochi Onori, R. Vodret Adamo, *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, Roma 2008.

**Baldini 2009**

N. Baldini, *Testimonianze pittoriche del culto del beato Giovanni alla Verna fra XV e XVI secolo: gli affreschi di Domenico Pecori, allievo di Bartolomeo della Gatta, e della bottega di Lorentino d'Andrea*, Bibbiena 2009.

**Ceccarelli 2009**

G. Ceccarelli, *La Madonna di Spoleti*, Norcia 2009.

**Baldini 2010**

N. Baldini, *L'"Annunciazione" di Guillaume de Marcillat nel museo della Verna: appunti documentari per la storia della pittura aretina*, in "Studi francescani", 107, 2010, 3/4, pp. 563-574.

**Evans 2010**

M. Evans, *Raphael: cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*; accompanies the exhibition "Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel", held at the V&A between 8 September and 17 October 2010, London 2010.

**Gialluca 2010**

B. Gialluca, *Le Antiquitates di Cortona: la fase virgiliana*, in *Oriente, Occidente e dintorni*, a cura di F. Mazzei e P. Carloti, vol. III, Napoli 2010, pp.1205-1226.

**Nesi 2010**

A. Nesi, *Bernardino Detti, un eccentrico pistoiese del Cinquecento*, in "Nuovi studi", 14, 2009 (2010), 15, pp. 85-101.

**Baldini 2012**

N. Baldini, *Giovann'Antonio Lappoli: gli anni della formazione fra Arezzo e Firenze (1509 – 1522)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 54, 2010/12, 3, pp. 445-478.

**Baldini 2012a**

N. Baldini, *In margine alle Vite vasariane: Ser Raffaello di Sandro zoppo, cappellano di san Lorenzo a Firenze, nelle cui "stanze praticavano" artisti e musicisti*, in "Archivio storico italiano", 170, 2012, 634, pp. 705-724.

**Henry 2012**

T. Henry, *Gli gettò addosso il suo mantello*, in Luca Signorelli "de ingegno et spirto pelegriano", a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F. F. Mancini, catalogo della mostra, Perugia-Orvieto-Città di Castello, 21 aprile-26 agosto 2012, pp. 143-149.

**Refice 2012**

P. Refice, schede 93-94, in Luca Signorelli "de ingegno et spirto pelegriano", a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F. F. Mancini, catalogo della mostra, Perugia-Orvieto-Città di Castello, 21 aprile-26 agosto 2012, pp. 337-338.

**Santanicchia 2012**

M. Santanicchia, *Il Mobile Rinascimentale in Umbria*, in *Il Mobile in Umbria. Aspetti storici, artistici, tecnici e produttivi dal Medioevo al primo Novecento*, a cura di M. Santanicchia, Città di Castello 2012.

**Sotheby's 2012**

Sotheby's, New York, NY, *Old master paintings and sculpture*, auction in New York, Thursday 26 January 2012, New York 2012.

**Zalabra 2012**

F. Zalabra, *Il ciclo farnesiano del palazzo dei Priori a Perugia*, in "Studi di storia dell'arte", 22, 2011, pp. 65-82.

**Angelini 2013**

A. Angelini, *Peruzzi dalla Torrentiniana alla Giuntina, modifica di un ritratto*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Kunsthistorisches Institut, Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 271-288.

**Angelini 2013a**

A. Angelini, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani Di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze 2013, pp. 39-44.

**Balsamo 2013**

I. Balsamo, *Les "Heures" d'Urfé et la Trinité-des-Monts: un grand décor romain pour une "chapelle portative"*, in "Rivista di storia della miniatura", 17, 2013, pp. 161-167.

**Borsi 2013**

S. Borsi, *IOHES BTA 1492. Un pittore al seguito di Signorelli e Luca Signorelli e bottega a Morra. Il ciclo affrescato di San Crescentino*, in *Luca Signorelli a Città di Castello*, Città di Castello 2013, pp. 69-88 e pp. 89-110.

**Contini 2013**

R. Contini, scheda n.6, in *Ave Eva. Ein wiederentdecktes Hauptwerk des Renaissancemeisters Guillaume de Marcillat*, catalogo della mostra presso la Gemäldegalerie di Berlino, 8 dicembre 2013-11 maggio 2014, Berlino 2013, pp. 91-93.

**Contini 2013a**

R. Contini, *Le tante omertà di un prediletto del Vaticano in Toscana*, in *Ave Eva. Ein wiederentdecktes Hauptwerk des Renaissancemeisters Guillaume de Marcillat*, catalogo della mostra presso la Gemäldegalerie di Berlino, 8 dicembre 2013-11 maggio 2014, Berlino 2013, pp. 118-125.

**Galizzi Kroegel 2013**

A. Galizzi Kroegel, *La Disputa sull'Immacolata Concezione di Guillaume de Marcillat come strumento di propaganda religiosa*, in *Ave Eva. Ein wiederentdecktes Hauptwerk des Renaissancemeisters Guillaume de Marcillat*, catalogo della mostra presso la Gemäldegalerie di Berlino, 8 dicembre 2013-11 maggio 2014, Berlino 2013, pp. 108-117.

**Henry 2013**

T. Henry, *Luca Signorelli a Città di Castello*, in *Luca Signorelli a Città di Castello*, Città di Castello 2013, pp. 13-66.

**Martelli 2013**

C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta: pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze 2013.



**Ricci Vitiani 2013**

V. Ricci Vitiani, *Per mancia a li garzoni di mastro Luca*, in *Luca Signorelli a Città di Castello*, Città di Castello 2013, pp. 113-150.

**Simonelli 2013**

D. Simonelli, *Per Tommaso d'Arcangelo Bernabei detto il Papacello. Ipotesi sulla sua formazione tra Cortona e Roma (1515-1524)*, in "Arte Cristiana", CI, 877, Luglio-Agosto 2013, pp. 241-250.

**Bartalini 2014**

R. Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, in "Prospettiva", 153-154, gennaio-aprile 2014, pp. 39-73.

**Brunelli 2014**

G. Brunelli, *Silvio Passerini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.81, Roma 2014, pp. 651-654.

**Firpo 2014**

M. Firpo, *Pontormo, Rosso e i Medici. Le divergenti vie della politica*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, a cura di C. Falciani e A. Natali, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014), Firenze 2014, pp. 277-283.

**Henry 2014**

T. Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, Città di Castello 2014.

**Simonelli 2014**

D. Simonelli, *La compagnia tra Maso Papacello e Vittorio Cirelli e l'altare Marchesani di San Domenico a Città di Castello*, in "Pagine altotiberine", 18, 2014, 54, pp. 29-40.

**Squillantini 2014**

E. Squillantini, *La dispersione e lo smembramento delle pale cinquecentesche da San Domenico a Città di Castello*, in "Pagine altotiberine", 18, 2014, 54, pp. 7-28.

**Lalanne 2015**

M. Lalanne, *Nouvelles identifications concernant trois enluminures du livre d'Heures de Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102)*, in "Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie" [en ligne], no 6, avril 2015, pp. 2-14.

**Lunghi 2015**

E. Lunghi, *Cesare Sermei: pittore devoto nell'Umbria del Seicento*, Foligno 2015.

**Riviale 2015**

L. Riviale, *Guillaume de Marcillat (vers 1470 - 1529): état de la question*, in *La France et l'Europe autour de 1500 [XXVIIes Rencontres de l'École du Louvre]*, Paris 2015.